



Escuela de Doctorado de la UAM
(EDUAM)
Programa de Doctorado en Educación

CONCIERTO PARA TROMPA Y ORQUESTA DE CHIAPPARELLI
RECUPERACIÓN: ESTUDIO, INTERPRETACIÓN Y PROPUESTA DIDÁCTICA

Autor: Elías Moncholí Cerveró
Director: Dr. Enrique Muñoz Rubio

TESIS DOCTORAL
MADRID 2018

Música es usted.

Sergiu Celibidache

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a mi tutor en este trabajo, el Doctor D. Enrique Muñoz Rubio por su inspiración y su ayuda, por alentarme y marcar el camino para solucionar los problemas que han surgido con eficacia y rapidez.

A Claudia Colombatti y Kazimierz Morski por alentarme a realizar la tesis incluso desde antes del inicio de la misma.

A José Carlos Gosálvez, por ser el que me comunicó el hallazgo, pero también por su brillante erudición y su cálido, inestimable abrazo.

A Javier Costa Císcar, por su amistad siempre disponible, sus consejos siempre lúcidos y su imprescindible ayuda en algunos aspectos de este trabajo.

A Graham Jackson por haber aceptado trabajar conmigo en la reducción del concierto.

A Ana Casas y José María Luzón de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por abrirme los archivos de esta Institución.

Al personal de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid que en todo momento me han brindado todas las facilidades para consultar el manuscrito.

A Iagoba Fanlo por haber dirigido con libertad e inspiración el estreno de la obra en Madrid.

A Manuel Seco, vicedirector del RCSMM en 2014, que hizo posible la grabación del concierto; también a Enrique Rueda y por supuesto a los estudiantes del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid que conforman la orquesta Clásica del mismo, por entregarse como lo hicieron para realizar la mejor interpretación posible.

A la Asociación Española de Amantes de la Trompa por haber sido una caja de resonancia para que el Concierto pudiera llegar a más gente.

A Luca Benucci, Loris Antiga, Simone Baroncini y los otros amigos trompistas italianos por haber acogido con tanto respeto la obra.

A Hermann Baumann, Stefan Dohr y Radek Baborak por haber abrazado con agrado el Concierto.

A mis alumnos, especialmente los que han tocado el concierto, por dejarse iluminar por la belleza del mismo y ayudarme en parte de esta investigación.

A todos los músicos que han participado en el cuestionario que presentamos en el capítulo IX.

A Radovan Vlatkovic por haber aceptado participar en el cuestionario y mostrarse tan benevolente y agradable conmigo y tan entusiasmado con el concierto.

A mis amigos de la “Associació Catalana de Trompistes”, ACAT, por haber mostrado su interés en la obra y haber organizado el estreno en Barcelona con la orquesta sinfónica del IEA Oriol Martorell bajo la dirección de Antoni Alburquerque.

A los miembros de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, OSPA, y en especial a José Luís Morató, con quien tan brillantemente prepararon el estreno en Oviedo, bajo la dirección, y a él también va mi agradecimiento, de Miguel Guerra, director y trompista de la Orquesta de la RTVE.

A los músicos y director de la Orquesta Primitiva Setabense de Xàtiva, ciudad donde también realizamos el estreno de la obra.

A todos mis maestros, especialmente a Francisco Burguera sin el cuál este trabajo no existiría como tal.

ÍNDICE GENERAL

Resumen / Abstract	10
Prólogo	11
Presentación	12

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I. Introducción	15
1.1. Contexto. Antecedentes e indicios	15
1.2. Estado actual de la cuestión	17
1.3. Justificación y utilidad	18
1.4. Objetivos	19
1.5. Metodología	20
CAPÍTULO II. Chiapparelli: biografía y obra	24
2.1. Reseña biográfica	24
2.2. Catálogo del compositor	27
2.2.1. <i>Serenata</i>	30
2.2.2. <i>Sinfonia</i>	32
2.2.3. <i>Sinfonia in Pastorale</i>	33
2.2.4. <i>Concierto en Mib M para Trompa y Orquesta</i>	35
2.2.5. <i>Seis Sonatas para Flauta y Basso</i>	37
2.2.6. <i>Seis Dúos para dos Flautas</i>	39
2.2.7. <i>Colección de Dúos y Arias para dos Trompas de caza, Op. 1.</i>	41
2.2.8. <i>24 Dúos y Arias para dos Trompas de caza, Op. 6.</i>	43
CAPÍTULO III. La época de Chiapparelli	45

SEGUNDA PARTE:
EL CONCIERTO EN *Mib* M PARA TROMPA Y ORQUESTA DE CHIAPPARELLI

CAPÍTULO IV. El manuscrito	57
4.1. Primera edición del concierto	57
4.2. El manuscrito encontrado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid	58
4.2.1. Estado general del manuscrito	63
4.2.2. Comprobación de las partituras	63
4.2.3. Estudio de datación: filigranas, marcas de agua	64
CAPÍTULO V. Estudio de la obra	68
5.1. Estudio de la obra	68
5.1.1. La parte de la Trompa Principal	68
5.1.2. Estructura formal de la obra	71
5.1.2.1. Primer movimiento: Allegro	72
5.1.2.2. Segundo movimiento: Andante	83
5.1.2.3. Tercer movimiento: Allegro	89
5.2. Estudio de diferentes aspectos técnicos y musicales	94
5.2.1. Análisis de las partituras del Allegro inicial	94
5.2.1.1. La trompa principal	95
5.2.1.2. Sección de cuerda	100
5.2.1.3. Sección de viento	104
5.2.2. Análisis de las partituras del Andante	109
5.2.2.1. La trompa principal	109
5.2.2.2. Sección de cuerda	111
5.2.2.3. Sección de viento	117
5.2.3. Análisis de las partituras del Allegro final	118
5.2.3.1. La trompa principal	118
5.2.3.2. Sección de cuerda	120
5.2.3.3. Sección de viento	125
5.2.4. Elementos coincidentes entre el <i>Concierto para Trompa y</i>	

<i>Orquesta de Chiapparelli y los Conciertos para Trompa y Orquesta de Mozart y Haydn y el Concierto de Trompeta de Hummel</i>	128
5.2.5. Recursos técnicos que requiere el concierto y aspectos interpretativos	135
5.2.6. Aportaciones de este concierto al mundo de la trompa	139
CAPÍTULO VI. Recuperación: reconstrucción, edición y publicación	141
6.1. Reconstrucción de la obra. Composición de la línea del bajo del 2º y 3º movimientos	141
6.2. Edición y publicación de la obra	144
CAPÍTULO VII. Interpretación, grabación y transcripción	146
7.1. Interpretación del concierto	146
7.1.1. “Premier” o estreno absoluto en Madrid, año 2013	146
7.1.2. Estreno en Xàtiva, año 2014	150
7.1.3. Estreno en Oviedo, año 2015	151
7.1.4. Estreno en Barcelona, año 2016	153
7.2. Grabación en vídeo y audio profesional del concierto	156
7.2.1. Orquesta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ...	156
7.2.2. Criterios interpretativos y publicación digital	156
7.3. Realización de la transcripción para trompa y piano	158
7.3.1. Trabajo junto al pianista Graham Jackson	158
7.3.2. Criterios de edición	159
CAPÍTULO VIII. Propuesta didáctica	164
8.1. El Concierto en los Estudios Superiores de Trompa	164
8.2. Un reto para los estudiantes: dificultades y soluciones	164
8.3. Estudio e interpretación del Concierto por alumnos del RCSMM	170

CAPÍTULO IX. Recepción del Concierto	172
---	------------

9.1. El concierto en internet	172
-------------------------------------	-----

9.2. Valoración de expertos. Recepción de la obra	174
---	-----

9.2.1. Cuestionario	175
---------------------------	-----

9.2.2. Sujetos	176
----------------------	-----

9.2.3. Resultados	177
-------------------------	-----

9.2.4. Recepción	182
------------------------	-----

9.2.5. Un caso especial: Radovan Vlatkovic	192
--	-----

CAPÍTULO X. Conclusiones	194
---------------------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA	197
---------------------------	------------

ANEXOS	204
---------------------	------------

- Anexo 1: Ejemplar original de la edición Urtext del concierto para trompa y orquesta de Chiapparelli publicada por la editorial Tritó.
- Anexo 2: Ejemplar original de la transcripción para trompa y piano publicada por la editorial Tritó.
- Anexo 3: Copia del manuscrito original.
- Anexo 4: Grabación audiovisual del Concierto.

Resumen

El encuentro con un manuscrito musical de época que contenga entre sus pentagramas las notas de un concierto para trompa y orquesta editado en 1780 en París y creído perdido no es algo que suceda todos los días, ni en nuestro país ni ningún otro. El presente trabajo muestra no solamente cómo ha ocurrido este descubrimiento sino también cómo hemos realizado el estudio y la reconstrucción de la partitura; ello nos ha conducido a la publicación de la misma en una edición Urtext tanto de la versión orquestal (trompa y orquesta) como de la transcripción para trompa y piano. Al mismo tiempo, y bajo el carácter performativo de esta tesis, hemos compuesto la parte del “basso” del 2º y 3º movimientos, partituras que no han aparecido en el manuscrito, y hemos realizado la interpretación de la obra en directo en diversas ocasiones así como la grabación audiovisual con acompañamiento orquestal. La investigación se completa con una propuesta didáctica para la inclusión del concierto en la programación de los estudios superiores de trompa así como un cuestionario a personalidades del mundo de la trompa para conocer cómo ha sido la recepción de esta obra.

Palabras clave: Chiapparelli, trompa, Concierto, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, RCSMM, Juan Antonio Rivas.

Abstract

The encounter with a vintage musical manuscript, that contains in its staves the notes of a concert for horn and orchestra published in 1780 in Paris and believed to be lost, is not something that happens every day, neither in our country nor in any other. The present work shows not only how this discovery took place but also how we carried out the study and the reconstruction of the score. This work led us to its publication in an Urtext edition, both of the orchestral version (horn and orchestra) and of the transcription for horn and piano. At the same time, and under the performative nature of this thesis, we have composed the part of the “basso” of the 2nd and 3rd movements, scores that had not appeared in the original manuscript. We have also carried out live performances of the piece on several occasions as well as an audiovisual recording with orchestral accompaniment. The investigation was completed with a didactic proposal for the inclusion of the concert in the programme of higher studies of horn and a questionnaire to several personalities of the world of the horn to ascertain how this work has been received.

Keywords: Chiapparelli, horn, Concert, Royal Conservatory of Music of Madrid, RCSMM, Juan Antonio Rivas.

Prólogo

Todo empezó cuando una mañana de un día soleado y frío en esta ciudad, me acerqué, seguramente buscando alguna partitura o algún libro, a la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde tengo el honor de impartir clases de Trompa. El señor Don José Carlos Gosálvez, director de la Biblioteca en aquel momento, al verme me sonrió con el rostro iluminado y, con el entusiasmo propio de un amante e investigador de la música, me invitó a pasar a su despacho. La noticia que me iba a dar, sin duda, merecía la pena: había encontrado entre los miles de archivos que todavía hoy están sin catalogar en este Conservatorio, un tesoro, se trataba del manuscrito original de un *Concierto para Trompa y Orquesta* de un compositor de apellido italiano llamado Chiapparelli.

La noticia habría sido de gran importancia para el conservatorio, sin duda, ya que encontrar una joya musical como esa, siempre es motivo de regocijo y alegría para los músicos y los investigadores, lo que hizo verdaderamente único y de una valía extraordinaria el hallazgo, fue la constatación de que el concierto se encontraba, según todas las editoriales de música, las bibliotecas de los Conservatorios y las Universidades más importantes del todo el mundo, como “perdido”.

Esperamos humildemente contribuir a recuperar esta obra, como parte del patrimonio musical que tenemos en España, y sirva de interés para ser programada por los trompistas en el futuro en todo el mundo.

Presentación

Nos encontramos ante un hecho poco común en el mundo de la música: el hallazgo de una partitura (manuscrito original, ver anexo 3) que figura en los catálogos históricos de Trompa pero sin embargo no encontrada, según la comunidad universitaria internacional.

En este trabajo se reconstruye la partitura de este concierto realizando una investigación previa a diferentes niveles, el estado del manuscrito, marcas de agua o filigranas, la biografía y el catálogo del compositor, el contexto en que fue creada, el tipo de trompa para el que fue escrita, análisis formal de la obra, estudio de diferentes aspectos musicales, posibles errores, etc.

Una parte fundamental de este trabajo ha sido, como no podría ser de otra manera, el estudio directo, con el instrumento, la Trompa, del Concierto. Ello me ha llevado a ser consciente del valor musical del mismo, así como del alto nivel de dificultad que presenta.

Por el carácter no solo teórico de esta investigación, sino también práctico, a lo largo de todo el proceso que ha durado hemos podido realizar la presentación mundial del concierto en la ciudad de Madrid - interpretándolo junto a la orquesta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid -, la grabación del mismo y su estreno en ciudades como Xàtiva, Oviedo o Barcelona.

Una parte no menos importante de esta tesis es el estudio de aspectos didácticos y su posible incorporación a la programación de los estudios superiores de trompa.

Antes de realizar este trabajo, el *Concierto para Trompa y Orquesta* de Chiapparelli estaba perdido. Hoy no sólo podemos afirmar que está en circulación, sino que es conocido por trompistas profesionales y estudiantes en toda España y también en países como Italia, Francia, Alemania, Portugal o Inglaterra donde sabemos que la partitura ha viajado, amén de que la grabación audiovisual disponible en internet permite escucharlo más allá de las fronteras nacionales con gran facilidad.

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I. Introducción

1.1. Contexto. Antecedentes e indicios.

París 1780. Nos encontramos en el corazón de una de las épocas más brillantes y abundantes desde el punto de vista de la creación musical de la Historia de la Música, el Clasicismo. El *Concierto para Trompa* de Chiapparelli aparece por primera vez en el catálogo de la editorial Berault de París, inaugurando el último tramo del siglo XVIII, efectivamente, en 1780. Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791), en esta fecha, todavía no había compuesto ninguno de sus cuatro maravillosos conciertos para trompa y orquesta que nos han llegado completos, y Joseph Haydn (1732 - 1809) había compuesto el primero, en Re Mayor, en 1762, (y sabemos que otro en 1765 que, por el momento, no se ha encontrado). Un año más tarde, en 1781 escribiría el que actualmente es conocido como el segundo. No cabe duda que los conciertos de estos dos compositores son los más importantes, los más apreciados, de esta época de la música, aunque existen otros también de gran valía entre los que se encuentran los de Antonio Rossetti (1746 - 1792), Giovanni Punto (1746 - 1803), Frédéric Duvernoy (1765 - 1838), Franz Danzi (1763 - 1826), Carl Stamiz (1745 - 1801), Anton Reicha (1770 - 1836), Jean-Joseph Rodolphe (1730 - 1812) o Franz Xaver Pokorny (1729 - 1794).

Alrededor de este año de 1780, en París, los constructores de trompas Joseph & Lucien-Joseph Raoux, crean la denominada “Cor Solo”, una de las cuales, hecha de plata, se tiene constancia que tocó el célebre trompista Giovanni Punto (del que hablaremos a continuación), justo en 1780¹, una trompa con curvas más suaves que las trompas anteriores y que ofrecía un sonido más dulce, en los tonos de G, F, E, Eb y D².

Johann Wenzel Stich (Giovanni Punto) fue el más brillante de todos los trompistas de la trompa de mano. Nació en 1748³ en Zehuzice, cerca de Graslau en Bohemia. Violinista y trompista estudió en Dresde con Hampel, conociendo por tanto, directamente a través de él, la técnica de la mano. Entre 1776 y 1778 actuó varias veces como solista en conciertos de la asociación “Concert Spirituel” en París, encontrándose Mozart en ese momento en dicha

¹ HUMPHRIES, John: *The Early Horn, A Practical Guide*. Cambridge, Press Syndicate of the University of Cambridge, 2000, p. 90.

² BAINES, Anthony: *Brass Instruments, Their History and Development*. New York, Dover Publications, INC., 1993, p.163.

³ F. J. Fétis, en su *Biographie Universelle des Musiciens*, vol. VIII, página 136, da como fecha de nacimiento de Punto el año 1748. Reginald Morley-Pegge, en su escrito *Evolution of the French Horn from 1750 to the present day* p. 38, da el año 1754 como el de su nacimiento, y el diccionario “Grove” el año 1755.

ciudad. Mozart, después de haberle escuchado, escribió una carta a su padre Leopold en la que le decía que Punto tocaba magníficamente. Para Punto, junto con otros tres brillantes instrumentistas de viento, casualmente todos encontrándose al mismo tiempo en París, Mozart escribió una “Symphonie Concertante”, la cual se perdió posteriormente. También Beethoven quedó fascinado por este virtuoso y compuso la *Sonata en Fa Mayor, op. 17* para trompa y piano para él, obra que interpretaron juntos en el “Burgtheater” de Viena el 2 de abril de 1800. Entre las obras de Giovanni Punto, se encuentran sus 16 conciertos para trompa y orquesta (cinco de ellos perdidos), compuestos entre 1780 y 1806, una revisión del Método de Hampel, Tríos, Cuartetos, Sextetos, etc. En un artículo en el “Frölich, Ersch und Gruber Encyclopedia” se decía acerca de Punto que podía producir varias notas simultáneamente, es decir, acordes completos. Punto fallece el 16 de enero de 1803⁴.

Frédéric Duvernoy, trompista que ejerció gran influencia en el desarrollo de la técnica de la mano, nació, según C. Pierre en “Le Conservatoire de Musique et Déclamation”, en 1765 en Montbiliard. Los registros de la Ópera de París dan el 16 de octubre de 1756 como la fecha de su nacimiento y según el diccionario de Charon y Fayolle el 15 de octubre de 1771. En 1788, Duvernoy actuó como solista en un concierto de la serie de “Concert Spirituel” donde interpretó un concierto de trompa de Giovanni Punto. Fue miembro de la Capilla y Banda privada del Emperador Napoleón Bonaparte quien admiraba su talento, siendo éste de una naturaleza especial. Su mayor obra fue la composición del “Méthode de Cor” donde desvela los secretos de la técnica de la mano: en la página 15 ofrece una tabla de las posiciones a efectuar por la mano derecha dentro del pabellón para producir la escala diatónica en una extensión de tres octavas; en las páginas 22 y 23 nos ofrece las posiciones a efectuar por la mano derecha para producir la escala cromática. Este es un dato esencial y de gran importancia ya que ciertos solistas, como Punto, guardaban celosamente sus secretos. Fue solista de la Ópera de París. Además compuso 12 Conciertos de Trompa y Orquesta, Tríos para Trompa, Violín y Violoncello, Dúos para Trompa y Piano, y otras⁵.

Louis François Dauprat, el trompista de mayor relevancia entre todos los virtuosos de trompa natural en Francia, nace el 24 de mayo de 1781⁶. En 1797 consigue el Primer Premio en el concurso del Conservatorio de París. Dauprat recibió como premio una trompa, un Cor Solo construido en plata por Lucien-Joseph Raoux. El instrumento se preserva en el Conservatorio de París y, en realidad, solo el tudel y la giralda de la campana están

⁴ ZARZO, Vicente: *Grandes trompistas del pasado*. Málaga, Editorial Seyer, 1997, p. 21.

⁵ *Ibid*, p. 49

⁶ COAR, Birchard: *A Critical Study of the Nineteenth Century Horn Virtuosi in France*. Illinois, DeKalb, 1952, p. 147.

construidos en plata⁷. Fue trompa solista de Ópera de París sucediendo a Duvernoy. Escribió un método para trompa sobre el cual escribe el gran trompista valenciano Vicente Zarzo: “El Méthode de Cor Alto et Cor Basse de Dauprat es sin duda alguna el mejor tutor que se ha escrito para la trompa natural y en opinión de muchos el mejor método de trompa de todos los tiempos”⁸.

Beate Pokorny, la primera trompista virtuosa que se conoce⁹, fue muy popular en los “Concerts Spirituels” de París en la década de 1780, interpreta el *Concierto en Re Mayor para Trompa y Orquesta* de Giovanni Punto el 24 de diciembre de 1779 en París¹⁰.

Finalmente, decir que en la década de 1780, Mozart escribiría sus maravillosos *Conciertos para Trompa*. Como vemos es una época de gran actividad trompística en centroeuropa.

1.2. Estado actual de la cuestión.

En la Tesis Doctoral del Señor James Earl Miller de 1962, en la Universidad del Estado de Iowa, sobre el trompista Giovanni Punto, se incluye una detallada lista de los conciertos para trompa del siglo XVIII. El Doctor James presenta una lista de, literalmente, “Horn Concertos no Longer Extant or Available”¹¹, “Conciertos para Trompa que ya no existen o que no se pueden encontrar”, entre los cuales figura el concierto de trompa de Chiapparelli (aparece solo el apellido, sin nombre y sin fechas de nacimiento o fallecimiento) sugiriendo, además, de manera imprecisa, que la primera edición del concierto fue en 1786 por la editorial Sieber, cuando, como veremos en el presente trabajo, aparece por primera vez, como ya he mencionado, en 1780 en la editorial Berauld.

Dando un salto en el tiempo, en el año 2012, en marzo exactamente, el editor alemán Robert Ostermeyer publica los “*Duos et Ariettes pour deux Cors de Chasse, Op. 1*”¹², “Dúos y Arias para dos Trompas de Caza, Op. 1” de nuestro compositor. En la segunda página de dicha publicación, el autor asegura que, alrededor de 1780 aparece en la editorial Sieber de

⁷ ZARZO, Vicente: *Grandes Trompistas...* Op. Cit., p. 67.

⁸ *Ibid*, p. 71.

⁹ BEAKES, Jennifer: *The Horn parts in Handel's Operas and Oratorios and the horn Players who performed in these works*. Tesis Doctoral. The City University of New York, UMI 3283169, 2007, p. 418

¹⁰ MORLEY-PEGGE, Reginald: *The French Horn*. Benn, 1960, p. 172.

¹¹ MILLER, James Earl: *The life and works of Jan Vaclav Stich (Giovanni Punto) – a check-list of Eighteenth-Century Horn Concertos and Players – An Edition for Study and Performance of the Concerto n° VI in E-flat by Giovanni Punto, (Volume I: Parts I and II, Volume II: Parts I and II)*. Tesis Doctoral, Ann Arbor, Michigan, State University of Iowa: University Microfilms, Inc., 1962, p. 112.

¹² OSTERMEYER, Robert: *Duos et Ariettes für 2 Hörner op. I, von D. Chiapparelli*. Wernigerode-Germany, Robert Ostermeyer Musikedition, 2012.

París, el *Concierto número 1 para Trompa y Orquesta de Chiapparelli*, y afirma que no podemos disponer de esta obra, literalmente escribe "este concierto no se ha encontrado"¹³.

En mis investigaciones en los últimos años he podido comprobar que tampoco se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, (sí aparecen los dúos para trompa). Asimismo, la biblioteca del Conservatorio Superior de París tampoco dispone de dicho concierto.

En diversas bibliotecas italianas como la "Biblioteca Braidense de Milano", "Biblioteca Nazionale Centrale di Roma", "Biblioteca de la Accademia Filarmónica di Bologna", "Biblioteca del Conservatorio San Pietro Majella di Napoli" o "Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale", he podido encontrar referencias a Chiapparelli (de algunas de sus obras, que más adelante mostraré) pero en ningún caso el concierto objeto del presente estudio.

No hemos encontrado, pues, más trabajos en donde se haga referencia al autor, solamente, como hemos apuntado, la Tesis del señor Miller y los dúos y arias publicados por el señor Ostermeyer. Nos han servido de referencia algunos trabajos, desde el punto de vista de época, como los de Vicente Zarzo "Grandes trompistas del pasado" o "Compendio sobre las Escuelas Europeas de Trompa", Anthony Baines "Brass Instruments, their History and Development", Morley-Pegge "The French Horn" y Barry Tuckwell "Horn".

Todo lo cual nos hace pensar que nos encontramos, sin ningún género de dudas, ante un descubrimiento de gran importancia.

1.3. Justificación y utilidad.

La reaparición de una obra que se creía perdida, siempre es motivo de celebración y alegría en el mundo de la música, especialmente cuando se trata de una obra de gran valor musical, como, creemos, es el caso del concierto que nos ocupa. Sin duda, se trata de un eslabón perdido hasta hoy, que, de alguna forma, completa o ayuda a completar el mapa de los conciertos para trompa de la época.

Y es de gran utilidad, entre otras cosas, para estudiar el período inmediatamente anterior a la composición de los famosos conciertos de trompa de, quizás, el más grande compositor del clasicismo musical, W. A. Mozart. Y ya que el *Concierto para Trompa* de Chiapparelli es anterior a los conciertos para trompa de Mozart, podría haber sido, como sugiero más adelante, un punto de referencia para él.

¹³ *Ibid*, p. 0.

De gran dificultad (incluso para un buen trompista de la época actual) arroja luz sobre el nivel virtuosístico de los instrumentistas de trompa de aquel momento. Por otra parte el hecho de encontrar este maravilloso manuscrito en Madrid, nos hace pensar en la hipótesis de que podría haber trompistas de alto nivel en esta ciudad, que podrían tocarlo.

Sin duda, se trata de uno de los trabajos más importantes que he realizado nunca: soy trompista y docente y, por razones obvias, me llena de alegría poder hacer este estudio y esta humilde aportación. La utilidad de la recuperación de una obra musical es difícil de calibrar por su carácter inefable.

Este trabajo se engloba y encuentra su lugar dentro de la corriente de investigación de los archivos y documentos, en gran parte todavía por catalogar, del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

1.4. Objetivos.

Debido al carácter de esta investigación, los objetivos son múltiples, si bien la reconstrucción de la obra es importante, no lo es menos su edición, su interpretación o su grabación.

Los diversos objetivos de la presente investigación son:

- Realizar un estudio del estado del manuscrito.
- Comprobar la valía musical de la obra.
- Realizar un estudio del concierto y su reconstrucción.
- Analizar la obra desde el punto de vista formal, armónico y estilístico.
- Editar y publicar el concierto.
- Sacar a la luz un concierto que se creía perdido por la comunidad científica internacional.
- Aportar datos a la biografía de Chiapparelli.
- Presentar los recursos técnicos que el autor demanda en el concierto.
- Desvelar las posibles aportaciones como concierto de trompa.
- Preparar y realizar la presentación mundial de la obra en directo.
- Difundirlo mediante la interpretación del mismo.
- Realizar una grabación audiovisual profesional del concierto.
- Transcribir el concierto para la versión a dúo de trompa y piano.

- Realizar un estudio didáctico y propuesta de su inclusión en los estudios superiores de trompa.

1.5. Metodología.

Ya que el presente trabajo representa la recuperación de una obra musical considerada perdida hasta nuestros días, presentaremos los sucesivos procesos que nos han llevado a la reconstrucción de la misma; estos pasos incluyen por una parte el estudio de la partitura y por otra una cierta “composición” musical, ya que, como veremos, unos fragmentos de la obra no nos han llegado y la hemos “creado” nosotros; por otra parte y al mismo tiempo, la que nos ha llegado, contiene algunos errores u omisiones que hemos tratado de enmendar. Es decir, el material de estudio de esta tesis nos ha llevado a un análisis exhaustivo de los elementos compositivos pero a la vez a la “co-creación” de parte de la obra “final”, amén de la re-creación que pueda suponer la interpretación.

Al respecto de las tesis doctorales relacionadas con la creación musical - realmente novedosas en España -, los Doctores Don Antonio Palmer Aparicio (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) y Don Enrique Muñoz Rubio (Universidad Autónoma de Madrid) nos proponen: “Actualmente en la universidad española, la creación artística, y muy especialmente la creación musical, a la que nos referiremos en esta comunicación, aunque es considerada mérito específico, no está al mismo nivel que la investigación. Cualquier artículo, capítulo de libro, etc., tiene un mayor valor que una composición musical.

Y esto es muy llamativo cuando un artículo incluso breve, sobre una obra musical, que es el material de partida, reúne mayores méritos académicos que la obra que lo generó. De esta manera parece que la obra, de la que saldrán futuras investigaciones, tiene un menor valor que lo que se estudie sobre ella. Por poner un ejemplo, sería como si cualquier trabajo de investigación sobre la Consagración de la Primavera de Stravinsky, sea bueno o mediocre, estuviera a un nivel superior en cuanto a méritos.

Desde hace un tiempo cercano, son variadas las voces que apuestan por dar a la creación musical su derecho a ser considerada al mismo nivel que la investigación. Es verdad que la presencia de la música en la universidad española es relativamente reciente, y principalmente desde el campo de la musicología y la pedagogía, pero la entrada en las aulas

de profesores y alumnos de doctorado con un perfil compositivo está haciendo que este tema cambie poco a poco”¹⁴.

Y fue unos años antes cuando el Doctor Álvaro Zaldívar instauró el germen para el reconocimiento académico de lo que representa una investigación “desde el arte” sin prejuicio de aquella otra que se realiza “sobre el arte”, nos dice: “Tengo, por tanto, que intentar, en los próximos minutos, trazar aquí con mis palabras un humilde pero espero que sugestivo planteamiento general de algunas de las bases para el actual debate, aún escasamente iniciado entre nosotros, en torno al ‘derecho a la existencia’ (y ojalá que también lo obligatorio en su futura potenciación) de la investigación de los procesos creativos y, en su caso, interpretativos – en su condición de acciones claramente recreadoras – que todos los artistas desarrollan, pero que en los dedicados a las artes musicales y escénicas, al carecer de un objeto material, alcanzan en su esencial temporalidad una validez y alcance todavía mucho mayores. Esta compleja e intensa actividad “artística” de creadores e intérpretes se ha entendido tradicionalmente no como un trabajo científico sino más bien – y no peyorativamente – como una experiencia especialísima, casi mágica, ‘inefable’ e indescriptible, fruto de la inspiración (o quizás ese más hispánico duende).

Antes de seguir adelante, necesito dejar bien sentado que no se trata de sustituir la actual investigación ‘sobre el arte’ (que por fortuna lleva ya muchos años considerada como un valioso e indiscutible trabajo científico) por la que hemos de realizar también ‘desde el arte’. No pretendo siquiera jerarquizarlas, ni mucho menos enfrentarlas, al contrario: nada más lejos del deseo de restar cuando podemos y debemos sumar, pues la futura investigación “desde el arte” en todo caso ha de enriquecer e incluso dar nuevas posibilidades y materiales para seguir investigando ‘sobre el arte’, obteniendo así cada vez más espléndidos frutos desde la filosofía, la historia, la pedagogía y la didáctica, la fisiología y psicología, la sociología y la antropología, etc., en sus correspondientes vertientes artísticas en general o centradas en cada una de las artes”¹⁵.

Así pues, en esta tesis presentamos una investigación “desde el arte” y “sobre el arte”, además de *desde y sobre* la interpretación. En resumen: 1. *vida y obras de Chiapparelli*, 2. *la reconstrucción de la obra* - que incluye subsanar errores, la composición de fragmentos que

¹⁴ PALMER APARICIO, Antonio y MUÑOZ RUBIO, Enrique: *¿Podemos comprender la música? Creación musical e investigación: dos caminos paralelos*. Artículo en *Experiencias y propuestas de investigación y docencia en la creación artística*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2014, p. 26.

¹⁵ ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: *Investigar desde el arte*. Santa Cruz de Tenerife, discurso, 2008.
www.esmuc.cat

no nos han llegado y la transcripción para trompa y piano -, 3. la *interpretación* de la obra en vivo y su grabación y 4. una *propuesta didáctica* y cuestionario.

Se han empleado diferentes metodologías dependiendo de la naturaleza de la exploración.

En relación a todo lo que tiene que ver con la *vida y obras de Chiapparelli* la hemos realizado en diversas fuentes: por una parte en bibliotecas de diferentes lugares de Europa (España, Francia, Italia y Alemania), por otra en páginas web que reúnen información actualizada de catálogos de compositores de todo el mundo y de todas las épocas, y, por último a través del contacto directo (vía e-mail, vía telefónica o directamente en una reunión personal) con profesores, músicos, compositores, intelectuales, musicólogos en España, Francia e Italia.

El listado de centros que hemos consultado y las personas de contacto (cuando no lo hemos hecho nosotros personalmente) es el siguiente:

- Biblioteca Braidense de Milano: Sr. Massimo Gentili-Tedeschi.
- Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
- Biblioteca Nazionali di Napoli
- Biblioteca de la Accademia Filarmónica di Bologna
- Biblioteca del Conservatorio San Pietro Majella di Napoli: Tommasina Boccia
- Biblioteca del Conservatorio Bellini de Palermo: Rosa Maria Scafidi
- Biblioteca di archeologia e storia dell'arte de Roma: Francesca Zannoni, responsable Ufficio Manoscritti.
- Biblioteca de Humanidades de la Universidad Autónoma de Madrid
- Biblioteca Nacional de España (Madrid): José Carlos Gosálvez.
- Biblioteca Nacional de Francia (París)
- Biblioteca Gallica
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de París, Claude Maury, profesor de trompa natural.
- Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
- Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, José María Luzón Nogué y María Isabel Rodríguez López.
- Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale.
- Biblioteca de la Universidad de Dresde.
- Biblioteca del Conservatorio di Musica de Bari, “Niccolò Piccinni”, (Italia).

Para el trabajo de *reconstrucción de la obra* hemos seguido los siguientes pasos:

- Observación y estudio del manuscrito (marcas de agua - filigranas, comprobación del estado general, su completitud etc.)
- Estudio de los posibles errores y enmiendas.
- Análisis formal, armónico y estilístico de la obra.
- Transcripción y edición de la totalidad de la música.
- Estudio comparativo de este concierto con otras obras del mismo compositor y otros conciertos de la época.
- Transcripción y reducción para trompa y piano.

Para la *interpretación de la obra en vivo y grabación audiovisual*, hemos realizado un estudio práctico con la trompa durante meses que, en primer lugar ha sido individual y posteriormente junto a las diferentes orquestas con las que lo hemos tocado.

La *propuesta didáctica* ha contado con la participación de dos alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y con el profesor pianista acompañante. Hemos desarrollado ejercicios concretos para solucionar problemas concretos que más tarde abordaremos. El *cuestionario* ha sido enviado a algunos de los trompistas y pedagogos más importantes de nuestro país.

CAPÍTULO II. Chiapparelli: biografía y obra.

2.1. Reseña biográfica.

Un aspecto importante en esta investigación ha sido la búsqueda de la biografía de nuestro compositor. Para ello hemos realizado una indagación en diferentes fuentes como "The Grove Dictionary of Music and Musicians", el "Musik in Geschichte und Gegenwart", el "Diccionario de músicos italianos", peticiones a la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Nacional de Francia, la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de París, fuentes de internet como Wikipedia, e incluso directamente en los conservatorios italianos en donde aparecen las obras del compositor, y en otras, como la Biblioteca del Conservatorio "Niccolò Piccinni" de Bari o en la Biblioteca Braidense de Milán. Pues bien, en ninguno de los casos aparece información alguna sobre la vida de Chiapparelli.

Lo que sí podemos afirmar es que algunas de sus obras, en concreto sus *Six Duo pour deux flutes*¹⁶, *Six Sonates pour Flute et Basse*¹⁷, *Recueil de Duo et Ariettes pour deux cors de chasse, Op. I*¹⁸, *24 Duos et Aires pour Cors de chasse, Op. VI*¹⁹, y el *Concierto para Trompa y Orquesta*²⁰ que nos ocupa, fueron editadas en París en los alrededores de 1780 y, exceptuando el concierto, el resto se pueden encontrar con relativa facilidad. En cuanto a las otras tres obras que conocemos, - tres sinfonías -, los manuscritos, se encuentran en Italia, más adelante especificaré dónde.

Sobre su vida no tenemos prácticamente datos, excepto los que nos desvela su producción musical, e incluso, sobre su nombre, se extiende una incógnita, ya que no aparece escrito de la misma manera en todas sus obras. Sí coincide, sin embargo, siempre, su apellido.

En el catálogo de Berault de 1780, donde aparecen los dúos para flautas y el concierto para trompa, solamente vemos el apellido del compositor, Chiapparelli, sin ninguna referencia al nombre.

En la edición que disponemos de los *Six Duo pour deux flutes* (*Seis Dúos para dos flautas*) en la Biblioteca Nacional de España, aparece como compositor M. Chiapparelli. ¿Indica la M el nombre del compositor?

¹⁶ CHIAPPARELLI, M.: *Six Duo pour deux flutes*. París, Ed. Berault, ca. 1780.

¹⁷ CHIAPPARELLI, M.: *Six Sonates pour Flute et Basse*. París, Ed. Berault, ca. 1770.

¹⁸ CHIAPPARELLI, D.: *Recueil de Duo et Ariettes pour deux cors de chasse, Op. I*. Lyon y París, Guera, ca. 1780.

¹⁹ CHIAPPARELLI, D.: *24 Duos et Aires pour Cors de chasse, Op. VI*. Lyon y París, Guera, ca. 1781.

²⁰ CHIAPPARELLI: *Concierto para Trompa y Orquesta*. París, Berault, ca. 1780.

Por otra parte en el manuscrito del Concierto de Trompa que disponemos aparece solamente el apellido, Chiapparelli, eso sí, precedido, de nuevo, de la inicial Mr., (probablemente es una “r” aunque podría ser una “v”).

En la época era común nombrar a los compositores con el tratamiento de “Monsieur”, que corresponde al tratamiento formal de “Señor”. Así las cosas, se abren, en principio, dos hipótesis en relación al nombre de nuestro compositor, o bien se trata de la inicial de su nombre propio o bien es el tratamiento formal Monsieur.

Por otra parte en el “Istituto Centrale per il Catalogo Unico”²¹ de Italia, encontramos al autor de dos sinfonías, con el nombre de: Signore D. Saverio Chiapparelli. ¿A qué se refiere con la D.? Ello nos puede hacer pensar en la existencia de dos compositores, quizás padre e hijo, uno que habría compuesto los dúos de flauta, los de trompa y el concierto de trompa y otro el autor de las sinfonías. Pero, ¿qué significa esa “D.”?

En el “Horn Bibliographie”²² de B. Brüchle encontramos la posible respuesta, aparece un compositor con el nombre de ”Domenico Chiapparelli”, “Dom. Chiapparelli” o “D. Chiapparelli”. La fuente de donde se afirma que es “Domenico” se nos escapa (el autor no la cita), pero indudablemente debe existir. Este nombre, como vemos, concuerda con la inicial que aparece en el catálogo unico de Italia. En la época, por otra parte, era usual encontrar nombres compuestos. Es por todo ello que nos aventuramos a sugerir que el nombre de nuestro compositor podría ser el de “Domenico Saverio Chiapparelli”.

Al menos el autor de las sinfonías podría ser, “Domenico Saverio Chiapparelli”, si es que la información del “Istituto Centrale per il Catalogo Unico” de Italia, es veraz y rigurosa.

¿El autor de los dúos de flauta, trompa y el concierto podría ser otro? Creemos que no, sobre todo por dos razones, la primera porque el momento de composición de las obras de cámara y las sinfonías es el mismo, no hay suficiente espacio de tiempo para creer que son dos compositores distintos, y la segunda porque el tratamiento de Monsieur era, como hemos apuntado, muy usual en la época.

En la página web de la tienda de música “armonia antiqua” podemos encontrar una de las obras de Chiapparelli con una aproximación al año de su nacimiento y de su muerte, ca. 1710 – ca. 1790 (<http://www.armoniaantiqua.org/?download=chiapparelli-domenico-saverio-c-1710-c-1790-308-3>), pero creemos que podría no ser cierto ya que sus obras son publicadas muy posteriormente, a partir de 1761, como más tarde veremos.

²¹ www.sbn.it

²² BRÜCHLE, Bernhard y LIENHARD Daniel: *Horn Bibliographie*. Alemania, Heinrichshofen Wilhelmshaven, 1999, p.291.

En cuanto a la biografía de nuestro compositor, según un testimonio oral, el cual asistió a unos Cursos impartidos en El Escorial sobre el “Westmorland, recuerdos del Grand Tour”, y el arte y la música en la época, realizados el año 2002, asegura que a Chiapparelli “se le cita como músico en Nápoles alrededor de 1770 en compañía de los italianos Piccinni, Francesco Durante y los catalanes Francesc Valls y Domingo Tarradellas, y, de alguna manera, relacionado con el “Grand Tour”²³.

A lo largo de estos años de investigación he tenido la oportunidad de visitar, entre otras, la Biblioteca de la “Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en Madrid, donde disponen de abundantes manuscritos de la época así como información referente al “Grand Tour”, el viaje iniciático que realizaban algunos ricos ingleses a lo largo de Holanda, Francia y especialmente Florencia y Nápoles. Fue, efectivamente, este “Gran Viaje”, especialmente popular entre los jóvenes británicos de clase media-alta, considerándose que servía como una etapa educativa y de esparcimiento, previa a la edad adulta y al matrimonio. Tuve el honor de hablar con el Catedrático de Arqueología de la Universidad Complutense, Académico Numerario de la Real Academia de BBAA de San Fernando y ex director del Museo del Prado, Don José María Luzón Nogué que, con la ayuda de su equipo de investigación, han desvelado los tesoros del Westmorland, el barco que cobijaba, en los alrededores de 1780, un abundante tesoro artístico en relación al Grand Tour²⁴. Según María Isabel Rodríguez López, Doctora en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid, aparecieron particellas, partes de grandes obras como las *Seis sinfonías o cuartetos dialogados para dos violines, viola y bajo obligados de Franz Joseph Haydn*”, o *Doce duetos fáciles para dos violines de Friedrich Schwindl*²⁵. En ningún caso hemos encontrado referencia alguna a nuestro compositor.

Por otra parte, la relación de la ciudad de Nápoles con la corte española nos hace pensar en la posibilidad de que la aparición de este concierto aquí, en Madrid, podría tener algo que ver con ello. Esa investigación sobrepasa el alcance de este trabajo si bien nos abre las puertas a una posible indagación más profunda en el futuro.

El editor alemán Robert Ostermeyer, recordemos, en su reciente publicación de los *Duos et Ariettes* para dos trompas de caza, en relación a Chiapparelli, escribe en el prefacio:

²³ DE SUÑER, Álvaro. Testimonio oral. *El Westmorland y el Gran Tour*. Curso en “El Escorial”, 2002.

²⁴ LUZÓN NOGUÉ, José María: *El Westmorland: obras de arte de una presa inglesa*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Discurso académico, 2000.

²⁵ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel: “*El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Título del capítulo: “*La Pasión de los viajeros ingleses. La música en el Grand Tour en la segunda mitad del siglo XVIII*”. Madrid, pp. 144-163.

“... Komponisten un wahrscheinlich Hornisten D. Chiapparelli...”²⁶, es decir, “... el Compositor y probablemente Trompista D. Chiapparelli”. “Hornisten...”.

Esto nos abre la puerta a una hipótesis, el “retrato robot” de nuestro personaje podría ser el de un trompista virtuoso, probablemente italiano, que viajó, entre otros lugares, a París donde pudo trabajar como tal en alguna de las orquestas de las cortes de Francia o en la orquesta de algún teatro de la ciudad. Un trompista que pudo venir a Madrid donde pudo realizar algún concierto.

Existía en la época un ciclo de conciertos, como hemos mencionado antes, muy importante en París llamado los “Concerts Spirituels”. Es probable que nuestro concierto se interpretara en alguno de estos “Concerts” a lo largo de la década de 1780 y siguientes, sin embargo no hemos encontrado noticia alguna al respecto.

Estos son los datos biográficos que disponemos de Chiapparelli hasta donde alcanza este trabajo. Verdaderamente son escasos y todos extraídos de manera indirecta. Ello hace todavía más interesante esta investigación y abre vías de indagación más profundas en líneas relacionadas con:

1. La ciudad de Nápoles y Niccolò Piccinni, Francesco Durante, Francesc Valls y Domingo Tarradellas,
2. El “Grand Tour”,
3. Las “Cortes” francesas de la época, los Teatros, los “Concerts Spirituels” y, en general, el ambiente musical de la época en París, y
4. La corte española y el ambiente musical del momento en Madrid.

2.2. Catálogo del compositor.

En el *Répertoire International des Sources Musicales*, *RISM*²⁷, en su versión en libro impreso, encontramos tres referencias sobre Chiapparelli. Lo vemos en la figura nº 1:

²⁶ OSTERMEYER, Robert: *Duos et Ariettes für 2 Hörner Op. I, von D. Chiapparelli*. Alemania, Robert Ostermeyer Musikedition, 2012, p. 0.

²⁷ KEIL, Klaus (director): *RISM, Répertoire International des Sources Musicales*: Kassel - Munich, Bärenreiter - G. Henle Verlag, 1960, p. 114.

CHIAPPARELLI D.

Recueil de duos et ariettes pour deux cors de chasse... œuvre I^{er}. – Lyon, Guera, Castaud, Serrière; Paris et en Province, aux adresses ordinaires de musique (gravé par Charpentier fils). – P. [C 2041]

D-ddr Dlb

Six duo [D, G, A, e, D, G] pour deux flûtes. – Paris, Mme Bérault, aux adresses ordinaires; Metz, Kar. – St.¹ [C 2042]
F Pc

Six sonates pour flûte et basse. – Paris, Mme Bérault. – P. [C 2043]
DK Kk

Figura nº 1: las tres referencias a Chiapparelli en *RISM*, p. 114

Se trata de tres obras de música de cámara. Sin embargo, en la consulta a través de la red²⁸, encontramos, además de estas tres, una entrada de “chiapparelli” que se corresponde con una sinfonía, se trata de la *Sinfonia in Pastorale*.



Search | About RISM | Help | Imprint

Back to results | New search Hit 1 of 1 << | >>

Chiapparelli, Saverio Set bookmark

Symphonies in F major

Work information
Genre: Symphonies

Source description
Original title: <i>Sinfonia in Pastorale, Con Violini I Oboè Corni, e Basso, del I Sig.r d. Saverio Chiapparelli, 1792</i>
Material: <ul style="list-style-type: none">• 7 parts: 2 (5x), 1f. (2x) — vl 1, 2, vla, vlc, ob, cor 1, 2 Manuscript: 1790-1799 (18.ex); 23 x 32 cm• 3 parts: 2, 1f. (2x) — vlc, cor 2, cl 2 Manuscript: 1790-1810; 23 x 32 cmRemarks: other parts probably missing;

Figura nº 2: referencia de la *Sinfonia in Pastorale* de Chiapparelli en la web de *RISM* (1)

²⁸ www.rism.info




<p>Incipits</p> <p>1.1.1 vl 1, c Introduzione. Allegro; F major</p>  <p>1.2.1 12/8 Largo; F major</p> <p>1.3.1 6/8 Allegro assai; F major</p>
<p>Further notes</p> <p>Scoring: vl 1, vl 2, vla, vlc, cl (2), cor (2)</p> <p>Notes: Title page on vlc-part Frontespizio sulla parte di violoncello</p>
<p>Provenance</p> <p>Former Owner: Vessella, Alessandro</p>
<p>Library (Siglum/ signature):  Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma (I-Ria/ Mss. Vess. 694)</p> <p>RISM ID no. 854004792  Quote this data record</p>

Figura nº 3: referencia de la *Sinfonia in Pastorale* de Chiapparelli en la web de *RISM* (y 2).

Sin embargo, y hasta donde ha llegado esta investigación, a fecha de hoy, podemos afirmar que el catálogo completo conocido del compositor está formado por ocho obras, cuatro de corte sinfónico y cuatro de música de cámara. Son estas:

Obras Sinfónicas:

- *Serenata*
- *Sinfonia*
- *Sinfonia in Pastoralle*
- *Concierto de Trompa Principal*

Obras de Música de Cámara:

- *Six Sonates pour Flute et Basse*
- *Six duo pour deux flutes*
- *Duos et Ariettes para cor de chasse, Op 1.*

- *24 Duos et Arias pour dos trompas de chasse, Op. 6.* (Esta obra podría ser la misma que la anterior pero ampliada por Chiapparelli con posterioridad, y, por tanto, con mayor número de piezas, arias o dúos).

A continuación realizamos un pequeño estudio de cada una de estas obras para tener una visión general de la producción de Chiapparelli.

2.2.1. *Serenata.*

En la Biblioteca Nazionale Braidense, (Ufficio Ricerca Fondi Musicali), que se encuentra en la Via Conservatorio 12, en Milán, encontramos una referencia de una obra de nuestro compositor de la siguiente manera:

"Serenata con obbligazioni di primo, secondo e terzo Violino, Oboe, Clarinetti, corni e Basso, del Sig. D. Saverio Chiapparelli".

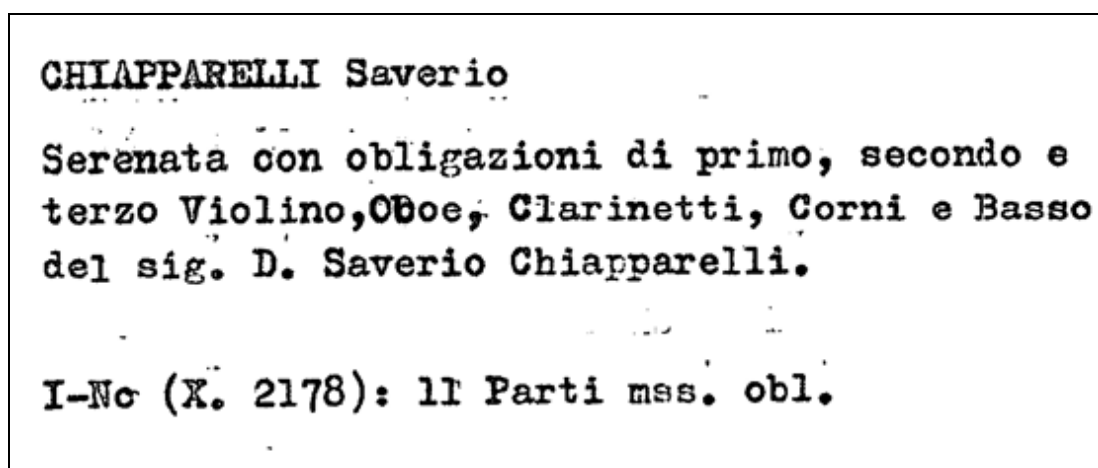


Figura nº 4: referencia de la *Serenata* en la “Biblioteca Nazionale Braidense”, Milán.

En el Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale²⁹ encontramos información más detallada:

- Tipo de documento: música manuscrita.
- Publicación: 1761 - 1790.
- Descripción física: ob1, ob2, cl1, cl2, cor1, cor2, vln1, vln2, vln3, vlc, b.

²⁹ www.sbn.it

- Descrizione esterna del manoscritto: 18/s. Copia.
- Nome del compositore: Chiapparelli, Saverio.
- Struttura: Primo movimento: Allegro in 3/8 y tonalidad de Fa M.
Segundo movimiento: Allegretto in 2/4 y tonalidad de Fa M.
Tercer movimiento: Largo in 2/2 y tonalidad de Mib Mayor.
- Localización: Biblioteca del Conservatorio di Música San Pietro a Majella, de Nápoles.

Full record

http://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?select_db=solr_iccu&extra_rpnla...

OPAC SBN - Istituto centrale per il catalogo unico Catalogue on-line

Record: 1/3

Livello bibliografico	Monografia
Tipo documento	Musica manoscritta
Autore principale	Chiapparelli, Saverio
Titolo	Basso Serenata con Obligazioni di Primo e Secondo è Terzo Violino Oboè Clarinetti corni è Basso Del Sig:r D:n e Saverio Chiapparelli
Presentazione	parti
Pubblicazione	, [1761-1790]
Descrizione fisica	fasc. 10 di cc. 5 ciascuno (ob1,ob2,cl1,cl2,cor1,cor2,vl1,vl2,vl3,vlc,b) : non identificabile
Descrizione esterna del manoscritto	[datazione:] 18/s [stesura:] Copia
Segnatura	NA0059 Musica Strumentale 1012-1022
Titolo uniforme	· <u>Sonate, Orchestra</u> Chiapparelli, Saverio [dati della composizione:] [forma:] sonata [org. sint.:] orch [org. analit.:] ob1,ob2,cl1,cl2,cor1,cor2,vl1,vl2,vl3,vlc,b [data:] 18/s
Nomi	· [Compositore] <u>Chiapparelli, Saverio</u>
Incipit	· [movimento:] 1.1 [voce/strumento:] vl1 [Indicazione del movimento:] Allegro [chiave:] G-2 [alterazioni:] bB [misura:] 3/8 [contesto musicale:] &8."C6"A7&6A3GA7/&8."C6"A7&6A3GA7/ · [movimento:] 2.1 [Indicazione del movimento:] Allegretto [tonalità:] F [misura:] 2/4 · [movimento:] 3.1 [Indicazione del movimento:] Largo [tonalità:] Eb [misura:] 2/2
Lingua di pubblicazione	ITALIANO
Codice identificativo	IT\ICCU\MSM\0062540
Localizzazioni	

NA0059 NAPCN Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella - Napoli - NA -
[collocazione] Musica Strumentale 1012-1022

Figura nº 5: referencia a la *Serenata* en el “Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane”.

2.2.2. *Sinfonia*.

Una vez más, en la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, encontramos la referencia a esta obra:

"Sinfonia del Sig. D. Saverio Chiapparelli (Sib)

I-PL con (Antologia, Arm. I, Ant. 17): Ms. 18. sec.,
8 parti, 208x280 mm.: 2ob, 2corn, 2vl, vla., b.

Seguidamente aparecen los cinco primeros compases, con anacrusa, de la particella del violín 1ª, donde se ve claramente la tonalidad de Sib M.

Largo 2/4 Mib. Allegro 3/8 Sib."


Esta última información probablemente se refiere al tempo, compás y tonalidad de los siguientes movimientos, el segundo y el tercero.

CHIAPPARELLI Saverio

Sinfonia del Sig. D. Saverio Chiapparelli [Sib]

I-PL con (Antologia, Arm. I, Ant. 17): Ms. 18. sec.,
8 parti, 208x280 mm.: 2ob, 2corn, 2vl, vla.,
b.

Allegro
vl I



Largo 2/4, Mib; Allegro 3/8 Sib.

Figura nº 6: referencia de la *Sinfonia* en la “Biblioteca Nazionales Braidense”, Milán.

En el caso de esta obra, en el Catalogo del "Servizio Bibliotecario Nazionale"³⁰, a diferencia de la obra anterior, no encontramos referencia alguna.

El nombre del compositor que aparece en esta obra, como hemos visto, es el mismo que el que se da en la obra anterior, la *Serenata*, es decir la de "Sig. D. Saverio Chiapparelli".

2.2.3. *Sinfonia in Pastorale*.

Nuevamente, en la Biblioteca Nazionale Braidense, (Ufficio Ricerca Fondi Musicali), de Milán encontramos una referencia a esta obra en los siguientes términos:

"CHIAPPARELLI, Saverio

Sinfonia in Pastorale, con Viol., Oboe, Corni, Basso, (e Cl), del Sig. D. Saverio Chiapparelli, 1792. (Fa magg.).

I-Ria (Ms 694): 8 parti Mss. del sec. XVIII.

cm 23x32".

CHIAPPARELLI Saverio
Sinfonia in pastorale con Viol., Oboe, Corni,
Basso (e Cl.) del sig. D. Saverio Chiapparelli,
1792. (Fa magg.).

I-Ria (Ms. 694): 8 parti mss. del sec. XVIII,
cm. 23x32.

Figura nº 7: referencia de la *Sinfonia in Pastorale* en la “Biblioteca Nazionales Braidense”, Milán.

³⁰ www.sbn.it

En el Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale³¹ encontramos, al igual que en la Serenata, información más detallada:

- Tipo de documento: música manuscrita.
- Autore principale: Chiapparelli, Saverio
- Titolo: Sinfonia in pastorale, con Violini, Oboe, Corni e Basso, del Sig.r. D. Saverio Chiapparelli, 1792
- Pubblicazione: copia di vari copisti 1861 - 1890.
- Descrizione fisica: 10 fasc. vln1, vln2, vla, ob, cor1, 2cor2,, cl2, 2vlc2. 230x320. (Filligrana: Tre mezzelune: giglio)
- Descripción externa del manuscrito: 19/s. Copia.
- Nomi: Possessore precedente: Vassella, Alessandro
- Localización: Biblioteca di archeologia e storia dell'arte, Roma.

³¹ www.sbn.it

OPAC SBN - Istituto centrale per il catalogo unico
Catalogue on-line

Record: 2/3

Livello bibliografico	Monografia
Tipo documento	Musica manoscritta
Autore principale	Chiapparelli, Saverio
Titolo	Sinfonia In Pastorale, Con Violini Oboe Corni e Basso, del Sig.r D.Saverio Chiapparelli, 1792
Presentazione	parti
Pubblicazione	: copia di vari copisti, [1861-1890]
Descrizione fisica	10 fasc. (v11,v12,v1a,ob,cor1,2cor2,cl2,2v1c2) ; 230x320 mm. ((Filigrana : Tre mezzelune; giglio
Descrizione esterna del manoscritto	[materia:] cartaceo [datazione:] 19/s [stesura:] Copia di vari copisti
Segnatura	RM0117 Vessella Mss.Vess. 694 [antiche segnature:] 268
Titolo uniforme	- <u>sinfonie</u> . Orchestra. fa maggiore Chiapparelli, Saverio [dati della composizione:] [forma:] sinfonia pastorale [org. sint.:] orch [tonal.:] fa maggiore [data:] 1792
Nomi	- [Compositore] <u>Chiapparelli, Saverio</u> - [Possessore precedente] <u>Vessella, Alessandro</u>
Inclit	- [movimento:] 1.1 [voce/strumento:] v11 [forma:] introduzione [Indicazione del movimento:] Allegro [chiave:] G-2 [alterazioni:] bB [misura:] c [contesto musicale:] 4"FA""C- /-"EGB- /FA""C- /2"F&8F"FED7/ - [movimento:] 2.1 [forma:] sinfonia [Indicazione del movimento:] Allegro Assai [tonalità:] F [misura:] 6/8
Lingua di pubblicazione	ITALIANO
Paese di pubblicazione	ITALIA
Codice identificativo	IT\ICCU\MSM\0096752
Localizzazioni	

☐ **RM0117** BVEBA Biblioteca di archeologia e storia dell'arte - Roma - RM - [fondo/collocazione]
Vessella Mss.Vess. 694 - [collocazione precedente] 268

Copyright © 2010 ICCU | Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche
italiane e per le informazioni bibliografiche - Powered by Inera s.r.l.

Figura n° 8: referencia a la *Serenata* en el “Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane”

Esta obra, como hemos dicho anteriormente, aparece también en el catálogo del RISM en su versión en internet.

2.2.4. Concierto en Mib M para Trompa y Orquesta.

No encontramos ninguna referencia ni por supuesto ninguna edición, ni manuscrita ni impresa, de este concierto en el RISM, ni en la “Biblioteca Nazionale Braidense (Ufficio Ricerca Fondi Musicali)” de Milán, ni en el “Catalogo del Servizio Bibliotecario

Nazionale”³². Tampoco en la Biblioteca Nacional de Francia ni en el Conservatorio Superior de París.

Sí que encontramos referencia a este concierto, como ya mencionamos anteriormente, en la Tesis doctoral del señor James Earl Miller (1929 - 2011), presentada en la Universidad del Estado de Iowa en 1962. En la página 112 aparece una lista de "conciertos perdidos o no encontrados" en la cual aparece la siguiente mención:

- CHIAPPARELLI, _____ (? - ?). Concerto for Horn. París, Sieber, 1786. Johansson II, facs. 113³³.

112

Horn Concertos No Longer Extant or Available

- ANFOSSI, Pasquale (1727-1797). Concerto for horn in G major. Slsm, 565.
- BACKOFEN, J. G. H. (1768-1839). Concerto in F for horn. Fétis I, 212; QL I, 296.
- BOECK, Ignaz (? - ?). Concertante for two horns. Fétis I, 467.
- CHIAPPARELLI, _____ (? - ?). Concerto for horn. Paris: Sieber, 1786. Johansson II, Facs. 113.
- CORBETTE, _____ (? - ?). Concertos for all instruments. Gerber 2 I, 780.
- DIETTER, Chrétien Louis (1757- ?). Four concertos for horn. Fétis III, 20.
- DIMLER, Anton (1753-1815). Concerto for horn. QL III, 206; MGG III, 505; Fétis III, 24.
- DUMONCHAU, Charles François (1775- ?). One horn concerto in manuscript. Fétis III, 77-78; MGG III, 929.
- FRÖHLICH, Franz Joseph (1780-1862). Concerto for horn. MGG IV, 995.
- FUCHS, Georg Friedrich (1752-1821). Fourth Concerto for horn. Paris: Naderman. Fétis III, 350-51; MGG IV, 1078.
- GAYER, Johann Jos. G. (1748-1774). Fifteen horn concertos. Dlabacz I, 450; MGG IV, 1518; Fétis III, 432; Gerber 1 I, 481.
- GOEPFERT, Carl André (1768-1818). Two concertos for horn. (One has been acquired from the Library of Congress; see p. 98): Gerber 2 II, 350.
- GRAUN, August Friedrich (1698-1765). Concerto for horn. MGG V, 715.
- GRUBER, George Wilhelm (? - ?). Horn concerto. Gerber 1 I, 553-54.
- HABOTEUS, Joseph (? - ?). One horn concerto. Dlabacz I, 538.

Figura nº 9: referencia al *Concierto de Trompa* de Chiapparelli, en la Tesis Doctoral del señor James Earl Miller, 1962.

³² www.sbn.it

³³ MILLER, James Earl: *The life and works...*, Op. Cit.

Mucho más reciente, en marzo de este año de 2012, el editor centroeuropeo Robert Ostermeyer, hace una referencia al concierto. En su publicación de los "*Duos et Ariettes für 2 Hörner op. 1 von D. Chiapparelli*"³⁴, *Dúos y Arias para dos trompas op. 1 de D. Chiapparelli*, en el prefacio (en la numeración del libro es la anterior a la 1), señala que la editorial Sieber de París, alrededor de 1780, editó el *Concierto número 1 para trompa y orquesta* de Chiapparelli, y afirma que este concierto se ha perdido. En cuanto a numeración del concierto, (número 1) en el catálogo original de Berault, no aparece mención alguna, solamente "Chiapparelli Cor" dentro del apartado de "Concerto"³⁵.

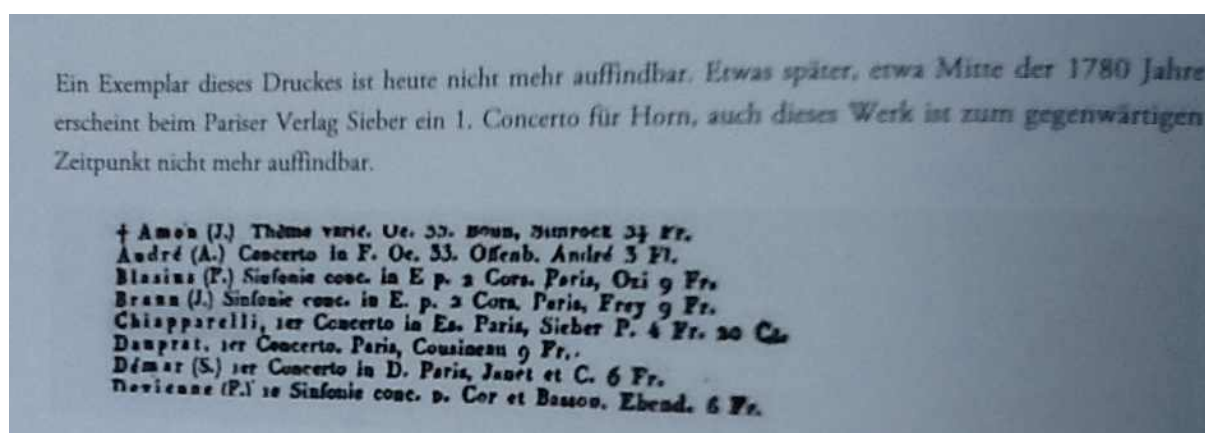


Figura nº 10: referencia al 1º Concierto de Trompa de Chiapparelli en la editorial Sieber de París, alrededor de 1780.

Por otra parte, como vemos, este editor, Robert Ostermeyer, publica el nombre del compositor como "D. Chiapparelli".

Como vemos, en los dos casos, se considera que el concierto no se puede encontrar porque está perdido.

En el capítulo 3 dedicaré un extenso espacio al estudio de esta obra desde diferentes puntos de vista.

2.2.5. Seis Sonatas para Flauta y Basso (*Six Sonates pour Flute et Basse*).

Esta obra aparece en el catálogo del RISM en su versión de libro impreso³⁶

³⁴ OSTERMEYER, Robert: *Duos et Ariettes... Op. Cit.*, p. 0.

³⁵ CHIAPPARELLI, *Concerto Cor*. París, Berault, ca. 1780.

³⁶ RISM, *Répertoire International... Op. Cit.*, p. 114.

CHIAPPARELLI D.

Recueil de duos et ariettes pour deux
cors de chasse... œuvre I^{er}. – *Lyon,*
Guera, Castaud, Serrière; Paris et en
Province, aux adresses ordinaires de mu-
sique (gravé par Charpentier fils). – P.
[C 2041]

D-ddr Dlb

Six duo [D, G, A, e, D, G] pour deux flû-
tes. – *Paris, Mme Bérault, aux adresses*
ordinaires; Metz, Kar. – St.¹ [C 2042]
F Pc

Six sonates pour flûte et basse. – *Paris,*
Mme Bérault. – P. [C 2043]
DK Kk

Figura nº 11: referencia a *Six Sonates pour Flute et Basse* en *RISM*

Estas Sonatas las podemos encontrar fácilmente, en su totalidad, en la siguiente página de internet: [http://imslp.org/wiki/6_Flute_Sonatas_\(Chiapparelli,_D.\)](http://imslp.org/wiki/6_Flute_Sonatas_(Chiapparelli,_D.)). Se trata de la International Music Score Library Project, donde se hallan una gran cantidad de partituras de los grandes compositores de todos los tiempos. Se pide, en la misma página, información biográfica y en relación a las obras de Chiapparelli, a todo aquel que la pueda aportar.

- Información del editor: París, Madame Berault, ca. 1770.

En esta misma página, al buscar Chiapparelli, aparece la siguiente información:

(? - fl.1772)

Sugiriendo que estas sonatas habrían sido publicadas en dicho año.

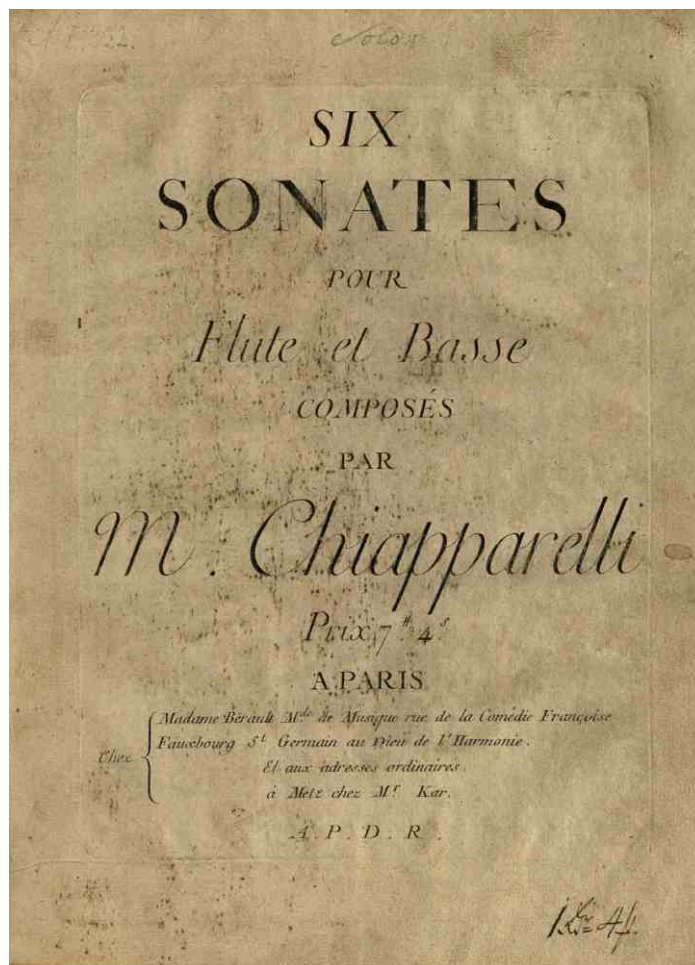


Figura nº 12: portada de las *Six Sonates pour Flute et Basse*

2.2.6. Seis Dúos para dos Flautas (*Six Duo pour deux Flutes*).

Sorprendentemente, en la Biblioteca Nacional de España, B.N.E., en Madrid, tenemos dos copias de estos dúos. Encontrar dos obras de este compositor en la misma ciudad (estos dúos y el Concierto de Trompa) refuerza la hipótesis de la presencia física de Chiapparelli en Madrid, aunque quizás (como comentamos anteriormente) estuvo de paso, quizás vivió aquí, o quizás aquí estuvo algún amigo suyo o discípulo que pudo viajar a París y luego volver.

Encontramos en la Biblioteca Nacional la inicial “D.” para referirse al compositor; la fuente en la que se han basado para ello, según me comentó Don José Carlos Gosálvez, jefe del departamento de música de esta Biblioteca hasta hace poco tiempo, es el “*Répertoire international des sources musicales*”³⁷.

En el catálogo de Berault de ca. 1780 donde aparece el concierto de trompa, aparecen también estos dúos, en la misma página, por lo que concluimos que la primera edición de los

³⁷ RISM, *Répertoire Internationale... Op. Cit.*

misimos es en la misma fecha que el concierto (posterior, por tanto, a la publicación los dúos de flauta y basso).



Fig. nº 13: portada, *Six Duo pour deux Flutes* Figura nº 14: 1º dúo, *Six Duo pour deux Flutes*

Podemos comprobar la similitud melódica del inicio del primer dúo con el inicio del concierto para trompa: una progresión melódica descendente, en compás de compasillo, por grados conjuntos desde la quinta al primer grado, desde el *la* hasta el *re*, el *la* es una blanca, *sol* - *fa*# - *mi* - *re* son corcheas y al caer el siguiente compás hay un *re* (primer grado de la tonalidad) en blanca, ligada a una semicorchea. En el caso del concierto de trompa, como podemos ver se trata de un dibujo muy parecido y un semitono alto, *sib* - *lab* corcheas en la anacrusa (de compás de compasillo igualmente) *lab* - *sol* - *fa* - *mib* corcheas (grados conjuntos, también en sentido descendente), *mib* - *mib* negras (tercer y cuarto tiempo), y al caer en el siguiente compás un *mib* largo (en el caso de la trompa una redonda ligada a una negra, en el caso de la orquesta cuando presenta el tema, al inicio blanca ligada a una corchea). Así pues, desde el quinto grado, *sib*, hasta el primer grado, *mib*.

Inicio del dúo de flautas:



Figura nº 15: Chiapparelli, inicio del primer dúo para dos flautas

Inicio del concierto de trompa:



Figura nº 16: Chiapparelli, inicio del *Concierto para Trompa*, entrada de la Trompa Principal

Encontramos estos dúos también en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia³⁸ así como en el RISM.

2.2.7. Colección de Dúos y Arias para dos Trompas de caza, Op. 1, (*Recueil de Duos et Ariettes, pour deux cors-de-chasse*).

De esta obra se tiene referencia por primera vez en la revista "Mercure de France"³⁹ (publicación que ofrecía noticias variadas además de publicar poemas e historietas) donde especifica su reciente edición⁴⁰ por la editorial Guera, en Lyon y París. El nombre de la obra es *Recueil de Duos et Ariettes, pour deux cors-de-chasse, de M. Chiapparelli*: encontramos esta noticia de su publicación en 1777, tres años antes de la primera edición del Concierto de Trompa. Además estos dúos aparecen como opus 1 (Ouvre 1).

³⁸ www.bnf.fr, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42908043h>

³⁹ *Mercure de France*. Septiembre de 1777, p. 180. Se puede encontrar en books.google.es/books con la entrada siguiente: *mercure de france chiapparelli*

⁴⁰ *Ibid*, p. 178.

180 MERCURE DE FRANCE.

tres, avec accompagnement de guitarre; deux
duo, une marche guerrière à grand Orchestre,
une romance, & une chasse pour le clavecin,
avec accompagnement de violon, flûte & violon-
celle. Prix, 10 liv. 4 L.

*Recueil de Duo & Ariettes, pour deux cors-
de-chasse, composé par M. Chiapparelli, Œuvre
I. Prix, 1 liv. 16 L.*

Figura nº 17: el *Recueil de Duos et Ariettes...*, anunciado en *Mercure de France*.
1777.

Un manuscrito de estos dúos y arias lo encontramos en Dresde, Sächsische Landesbibliothek - Staats - und Universitätsbibliothek, con la referencia Mus.37233.P.1. Podemos encontrarlo en la página web slub-dresden.de y tecleando en el buscador “D. Chiapparelli”. Allí podemos leer los siguientes datos:

Título: *Recueil de Duos et Ariettes Pour Deux Cors de Chasse / Oeuvre Ier.*

Autor: Chiapparelli, D.

Descripción: “Forma original de la nota de publicación: Chez Guera Place de la Comedie. Castaud Place de la Comedie. Serrerie rue Sirene. A Paris et en Provence. Aus adressen ordinaires de Musique. – Keine Verl. – Stechervermerk. – Stich. – Preisangabe: Prix 1tt.16s. – RISM A/I C 2041.

Editor: a Lyon: Guera.

Fecha de creación: [ca. 1780] 1780.

Format: 21 S.

Edición: Partitura.

En “L’édition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle, Catalogue des annonces”⁴¹ (“La edición musical en la prensa parisina en el siglo XVIII, Catálogo de los anuncios”), aparecen las fechas de interpretación de estos para estos “*Recueil de Duo & Ariettes, pour deux cors de chasse*” op. 1., los días 11 de marzo, 8 de agosto y septiembre de 1777.

⁴¹ DEVRIÉS-LESURE, Anik: *L’Édition Musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle, Catalogue des annonces, Collection “Sciences de la musique”*. París, CRNS Editions, 2005.

El editor alemán Robert Ostermeyer ha editado recientemente estos dúos en su editorial Robert Ostermeyer Musikedition⁴².

2.2.8. 24 Dúos y Arias para dos Trompas de caza, Op. 6, (*24 Duos et Aires pour Cors de chasse, Oeuvre 6*).

Esta obra podría ser la misma que la Opus 1 pero corregida y/o ampliada.

En el Catálogo de “Guera” de Lyon, aparece este trabajo de Chiapparelli en 1781, como “*24 Duos et Aires pour Cors de chasse, Oeuvre 6*”. Aquí podemos ver una parte del anuncio.



Figura nº 18: Anuncio de los XXIV Dúos y Arias para dos trompas de caza de Chiapparelli, en la Editorial Guera, Lyon-París, 1781

Así mismo lo encontramos también en 1782 en el catálogo de Breikopf, en Leipzig.

En la siguiente imagen, sacada del libro anteriormente mencionado de “*L’édition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle, Catalogue des annonces*” (“La edición musical en la prensa parisina en el siglo XVIII, Catálogo de los anuncios”) de Anik Devriès-Lesure, podemos ver que el 18 de diciembre de 1781 aparece en la prensa el anuncio de estos “*XXIV duos et airs pour cors de chasse*”, y también los anteriormente mencionados.

⁴² OSTERMEYER, Robert: *Duos et Ariettes... Op. Cit.*

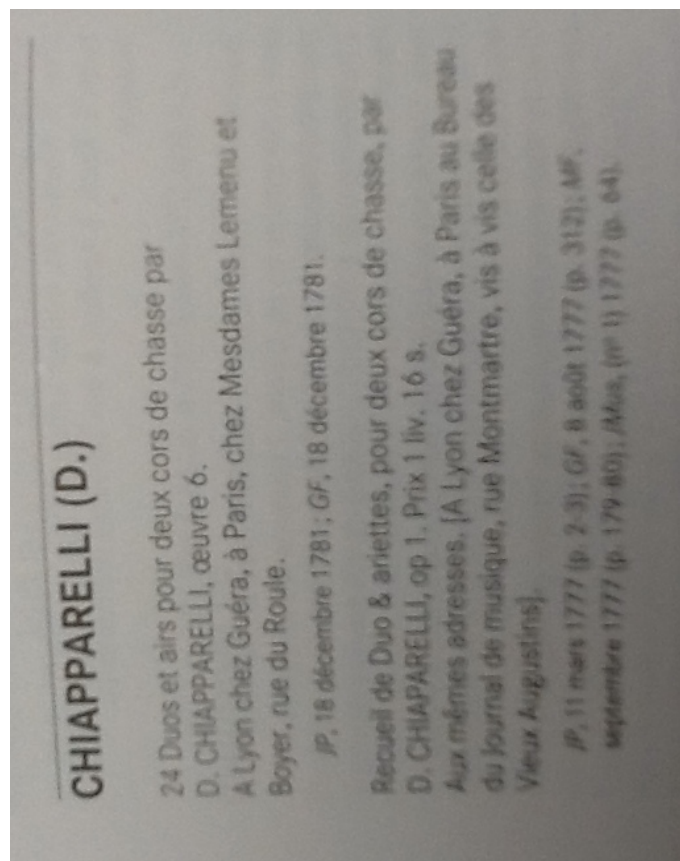


Figura nº 19: el Recueil de *Duos et Ariettes...*, y *XXIV Dúos y Arias para dos Trompas de caza* de Chiapparelli, en la prensa francesa.

CAPÍTULO III. La época de Chiapparelli

Este capítulo no pretende realizar un estudio completo sobre el arte, el pensamiento o la política del momento en el que aparece el concierto de Chiapparelli en París, simplemente se ha buscado mostrar someramente a modo de “mapa general” los movimientos que acontecían en la sociedad parisina del momento así como las tensiones sociales, de gran importancia, ya que desembocarían en uno de los episodios más importantes de Europa de todos los tiempos: la Revolución Francesa. Es por ello que nos ha parecido conveniente escribir unos apuntes sobre la literatura, la pintura, la escultura, la filosofía..., en definitiva el ambiente intelectual y socio-cultural, que se vive en esta ciudad, donde como hemos dicho probablemente vivió Chiapparelli, y que sirva como lecho (como seguramente le ocurrió a él) en donde asentar y proyectar este trabajo.

El Concierto para Trompa y Orquesta de Chiapparelli, contiene todo el perfume de un tiempo lleno de promesas en el que la belleza “objetiva” conquista e inunda la creación musical. La música del Clasicismo nos lleva a aquel clima que nos invita a sentir que el mundo parece un lugar digno de ser habitado. Pero sin duda este orden y esta razón, este equilibrio y esta fluidez, no nacen de la nada. Desde un punto de vista musical vemos el proceso de cambio desde el contrapunto Barroco a la melodía acompañada del Clasicismo, de la artificiosidad de las melodías virtuosas a la placidez y elegancia de las sencillas. El concierto grosso barroco será el germen a partir del cual el concierto para instrumento solista y orquesta del Clasicismo (en el que se enmarca el nuestro), se desarrollará. Sí, pero ¿qué ocurre en las otras artes? Sin duda la conexión entre las artes es un hecho incontrovertible, en todas las épocas, se influyen, se tocan, se “mezclan”, se retroalimentan. ¿Qué está sucediendo? ¿Dónde, pues, surge esta música? En este capítulo intentaremos trazar a grandes rasgos el ambiente de la época en París y cuál es el entorno intelectual en el que aparece.

Sin duda, hablar del siglo XVIII en París, es hablar del siglo de las Luces, de la Ilustración, de la Enciclopedia y de la Revolución Francesa.

Según Jean le Rond d'Alembert (París, 1717 – París, 1783), matemático, filósofo y uno de los máximos exponentes del movimiento ilustrado francés, la Ilustración “lo discutió, analizó y agitó todo, desde las ciencias profanas a los fundamentos de la revelación, desde la metafísica a las materias del gusto, desde la música hasta la moral, desde las disputas escolásticas de los teólogos hasta los objetos del comercio, desde los derechos de los príncipes a los de los pueblos, desde la ley natural hasta las leyes arbitrarias de las naciones,

en una palabra, desde las cuestiones que más nos atañen a las que nos interesan más débilmente.”⁴³

Según el filósofo Immanuel Kant (Prusia, 1724 – Prusia, 1804), “la Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no reside en la carencia de entendimiento, sino en la falta de decisión y valor para servirse por sí mismo de él sin la guía de otro. *Sapere aude!*, ¡Ten el valor de servirte de tu propio entendimiento!, he aquí el lema de la Ilustración.”⁴⁴

A lo largo del siglo XVIII va progresando en toda Europa un pensamiento que supondrá una ruptura de grandes consecuencias para el futuro con lo que había venido siendo la concepción del mundo del Antiguo Régimen. Es lo que conoceremos como la Ilustración y que en realidad es la mentalidad que se crea a raíz de la difusión y divulgación de toda la filosofía y la investigación científica que se había llevado a cabo en el siglo XVII con filósofos como Leibniz, Locke o Descartes.

Los pilares de este pensamiento son fundamentalmente los siguientes:

- La importancia de la razón frente al sentimiento (algo que se invertirá totalmente en el Romanticismo). Así pues, podemos hablar de la sustitución de Dios por la razón. Se empieza a atacar al dios del cristianismo, aunque, junto a un vigoroso ateísmo, se da también un deísmo naturalista. Todo lo natural sería bueno. Bastaría con que los políticos favorecieran el orden natural para que todo fuera justo y todos fuéramos felices.
- Crítica de la concepción del mundo tradicional de occidente. Aparecen escritos como las *Cartas Persas* de Montesquieu, por ejemplo, en las que un individuo de otra cultura pone en entredicho las costumbres occidentales. También los *Viajes de Gulliver*, por ejemplo, intentan demostrar lo absurdo de determinadas costumbres tenidas por inamovibles. Todo esto para derribar la cultura antigua, tenida ahora por irracional.
- Confianza en el progreso ininterrumpido desde la antigüedad, y en el hombre, su artífice, para hacer del mundo un lugar mejor. Se confía en la naturaleza, pero domesticándola, racionalizándola. El jardín francés sería el mejor

⁴³ LOMA BARRIE, Borja: *Terror y guillotina: Robespierre en la Revolución Francesa*, Ed. Borja Loma, 2015.

⁴⁴ MAESTRE, Agapito y ROMAGOSA, José: *¿Qué es Ilustración?* Madrid, editorial Tecnos, 1999, p. 17

ejemplo (o la música de Mozart). Porque para hacer del mundo un paraíso, hay que trabajarlo, hay que ordenarlo armónicamente. Nada de espontaneidad.

- Libertinaje. Caen las viejas ataduras morales. Uno debe seguir los impulsos de la naturaleza. El Marqués de Sade (París 1740 – Charenton-Saint-Maurice 1814) sería un buen ejemplo de esta mentalidad.
- El siglo XVIII se abre con la Querella entre antiguos y modernos, famosa controversia entre Boileau que sostiene que hay que seguir imitando a los antiguos y Charles Perrault que defiende a los modernos y que es necesario innovar al margen de los antiguos. Es muy importante porque por primera vez se pone en entredicho el prestigio de la Antigüedad y se valora la originalidad: es la base del arte moderno.

El pensamiento ilustrado se conforma en Francia y de ahí irradia a toda Europa. No se divulgó a través de medios oficiales como la Universidad, que no la admitieron, sino a través de los Salones de damas como Madame du Deffand (1697 – 1780), o de los nuevos periódicos. A poco que se reflexione se ve no sólo cómo el Despotismo Ilustrado que había favorecido el libre pensamiento, llevaba en sí los gérmenes de su destrucción, sino también que ese culto a lo natural y la curiosidad por otras culturas, conducía a un interés por lo salvaje: de ahí al Romanticismo sólo había un paso, como así ocurrió. Pero por un tiempo se confió en el hombre como dueño y señor del mundo, en el orden, en la madre naturaleza y en un progreso ininterrumpido e imparable, si bien surgieron disidentes como Giambattista Vico (1768 – 1744) que ya pusieron entonces en cuestión esta idea del progreso, y volvió a considerar una idea circular del tiempo, aunque en aquel momento, no fue escuchado.

Entre 1751 y 1765 se publicó en Francia la primera *Encyclopédie*, de Denis Diderot y Jean Le Rond D'Alembert, que pretendía recoger el pensamiento ilustrado. La finalidad era la de educar a la sociedad, ya que una sociedad culta que piensa por sí misma era la mejor manera de asegurar el fin del Antiguo Régimen (el absolutismo y las dictaduras “se basan” en la ignorancia del pueblo para dominarlo). En su redacción colaboraron otros pensadores ilustrados como Montesquieu, Rousseau y Voltaire.

D'Alembert, en su *Discurso preliminar a la Enciclopedia* (1751) escribe: “No podemos esperar a conocer la naturaleza mediante hipótesis vagas y arbitrarias, sino por el estudio reflexivo de los fenómenos, por la comparación que haremos de los unos con los

otros, por el arte de reducir, en la medida de lo posible, un gran número de fenómenos a uno solo que puede ser mirado como su principio.”⁴⁵

Con harta frecuencia se divide el siglo XVIII en dos mitades perfectas: la primera parte del siglo estaría representada por la razón y por una filosofía que busca en ésta una conciencia analítica para explicar el hombre y el mundo; la segunda, por el sentimiento y por una práctica parapoética, que busca en la ontología profunda del yo una conciencia globalizante, capaz de comprender el ser del hombre y del mundo. Voltaire encarnaría la primera parte; Rousseau la segunda. Diderot en medio, haría de bisagra, enlazando ambos mundos: situándose en plena paradoja, lo que explicaría su modernidad – su posmodernidad, incluso.

Si esta división fuera posible – que no lo es -, tan sólo lo sería aparentemente. No podemos olvidar – pese a que Voltaire sea el de más edad – que los tres producen su mejor literatura de manera contemporánea, como se puede observar con un simple estudio de las fechas de producción, y con una marcada indignación hacia la segunda mitad del siglo.

Si bien es verdad que los cuarenta primeros años se distinguen de los siguientes, sobre todo, en el modo de escritura, ello se debe a que el primer tercio del siglo pertenece, aún por muchos conceptos, al siglo del Clasicismo, en su admiración e imitación de las grandes figuras del teatro pasado. Ahora bien, tanto la filosofía – con Bayle (1647 – 1755) y Prévost (1687 – 1763) – presentan ya todas las matrices de los que será el espacio ideológico (y en algunos casos sentimental) del mundo posterior.

A la vista de la evolución histórica posterior, hay que considerar el Siglo de las Luces, en sus últimos sesenta años, como un todo homogéneo, pero un todo que, en esta homogeneidad, nos ofrece siempre, de manera alterna o de manera simultánea, su cara de luz y su cara de sombra. No porque podamos considerar los elementos que aparecen bajo los focos de lo que se ha dado en llamar “Las Luces” como los elementos positivos – progresistas y racionalistas del siglo, uniendo la razón y conciencia científica – y porque, en contrapartida, los que desdibujan a la sombra del sentimiento, del imaginario o de la duda puedan ser considerados como los elementos negativos: aquellos que dan al traste con las ilusiones, las ideas y las utopías políticas elevadas a la categoría de mitos, no, parece que, por primera vez en la historia de Occidente, razón, equilibrio y sentido común conviven – y en armonía – con cualidades hasta ahora reprimidas por el *statu quo*: imaginación, sensibilidad, despertar jubiloso o agónico del mundo imaginario; elementos que hasta ahora sólo formaban parte de leyendas (o de las escrituras marginadas), en las que oficialmente no se creía, y del mundo

⁴⁵ ARTOLA, Miguel: *Textos fundamentales para la historia*, Madrid, Alianza, 1982, p. 386.

religioso que, gracias al concepto de revelación de la verdad, se salvaba del desprecio en el que caía el espacio dominado por las realidades psicológicas inferiores antes aludidas.

Se inician, pues, de manera más o menos contemporáneas el vuelo racionalista más vistoso – si no el más eficaz – de la historia de Occidente⁴⁶ y una manera de hacer ideología transformando en pensamiento la propia experiencia sensible e imaginaria o, incluso, la experiencia existencial. Algo que no se daba en la historia de la humanidad desde el momento en que el pensamiento vislumbra la existencia de estos mismos espacios mágicos desde una conciencia o preconciencia inmanente – no metafísica, no animista.

No cabe, pues, hablar de dos mitades de siglo perfectamente divididas desde el punto de vista ideológico – racional el primero, sensuista y simbolizante el segundo –; no cabe, incluso la posibilidad de reducir el primero al calificativo ideológico dejando el de romántico – como sinónimo de sentimental y de sensible – para el segundo. La ideología domina todo el siglo XVIII y la domina paralelamente desde las dos instancias aludidas, siendo el factor común que las vertebraba el sensuismo y la idea de naturaleza.

Todo el siglo está dominado por la *ironía*, en su sentido más común. Así funciona Voltaire en su escritura, como se puede ver en sus cuentos y en sus artículos filosóficos o Montesquieu en sus *Cartas persas*.

La *ironía* se ríe de las supersticiones de diversas creencias religiosas (cristiana y no occidentales) y desemboca en uno de los elementos básicos del siglo: la reducción de la religión a la moral social (el buen ciudadano) y a la moral privada (el buen padre de familia).

Al mismo tiempo que se usa la ironía, y a veces más fructífera desde el punto de vista literario, es el empleo de la *paradoja*. Sobre ella construye Rousseau su propuesta política, por una parte soñando en la recuperación de la democracia pura originaria (una Arcadia perdida) y a la vez no deja de elaborar ataques sistemáticos a la vida social y cultural corruptoras del hombre. También construye la ensoñación de una nueva pedagogía basada en el contacto directo del niño con las cosas y con la naturaleza, evitando todo contacto con el libro y con la escuela corruptores. Sobre esta base crea su novela *La nueva Eloísa*. En su obra *Las ensoñaciones del paseante solitario* la *paradoja* deja de representar un mecanismo retórico y dialéctico para convertirse en sistema de vida.

En Diderot ocurre lo mismo pero domina la imperiosa necesidad del *diálogo* (a la manera de Platón). Alguien sostiene un discurso compatible con el *statu quo* ante el cual otro personaje, o el propio Diderot, despliega las artes de la paradoja. Ejemplos de ello son *Jacobo el Fatalista y su amo* o *El sobrino de Rameau*.

⁴⁶ DEL PRADO, Javier: *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994

Un ejemplo que incluso va más allá de la paradoja para plantear un posible universo no-dual⁴⁷ lo vemos en su obra *Conversaciones entre D'Alembert y Diderot (Entretien entre D'Alembert et Diderot)*⁴⁸:

“D'Alembert: Confieso que un Ser que existe en algún sitio y que no se corresponde con ningún punto del espacio; un Ser que no tiene extensión y que ocupa extensión y se encuentra totalmente en cada parte de esta extensión; que es esencialmente diferente de la materia, pero que está unido a ésta; que la sigue y que la mueve, pero sin moverse; que actúa sobre ella, pero que se resiente de todas sus vicisitudes; un Ser acerca del cual no tengo la más mínima idea. Un Ser con una naturaleza tan contradictoria no puedo admitirlo fácilmente. Pero otras oscuridades le esperan a aquel que lo rechaza: pues, finalmente, esa sensibilidad que le otorgáis, si es una cualidad esencial y general de toda materia, es preciso que hasta la piedra la sienta.

Diderot: ¿Y por qué no?

D'Alembert: Es duro de creer.

Diderot: Sí, para aquel que la corta, la pule, la machaca y, sin embargo, no la oye gritar (...).”⁴⁹

Así, presenta las contradicciones que la paradoja inicial acerca de Dios ha provocado planteando nuevas hipótesis acerca de la materia, el espíritu, lo perecedero y la eternidad.

Más allá de la paradoja y la ironía, en este espacio psicológico en el que habita la escritura del siglo XVIII en Francia, nos encontramos con otro elemento importante, la *conciencia efusiva*: la presencia de un yo sensible y sentimental que se manifiesta a lo largo de todo el texto y al que las teorías musicales (imitación de los sentimientos) le ofrecen un contrapunto nada desdeñable.

La experiencia de lo sensible ligada a la afectividad inmediata de la risa y de la lágrima, de las manifestaciones corporales de la sensibilidad aparecen también en el arte. La pintura adelanta a la literatura en la experiencia de lo cotidiano: Chardin (1699 – 1779), en el mundo de los bodegones y de los interiores humildes; Greuze (1725 – 1805), en la captación del gesto inmediato del cuerpo femenino y del niño; Greuze y Boucher (1703 – 1770), en la

⁴⁷ VIASA (o autor desconocido): *Bhagavadgita*, edición de Juan Arnau, Girona, Atlanta, 2016

⁴⁸ DIDEROT, D.: *Ouvres philosophiques*, París, Garnier, 1958.

⁴⁹ DEL PRADO, Javier: *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 553.

captación de la vibración de la carne juvenil; Fragonard (1732 – 1806), en la fijación del aire y en la creación de un espesor ambiental en el que los cuerpos y el follaje se integran transitados por el medio que los sostiene y les da cobijo.

Así pues, la *sensibilidad manifestada* aparece como un bien moral y el llanto y la risa sus portadores. Esta visión del hombre no es sólo estética, sino, ante todo ética. En una carta de Diderot a Sophie Volland del 20 de septiembre de 1765 lo vemos⁵⁰:

“Hoy he comido con una mujer encantadora que sólo tiene ochenta años. Está llena de salud y alegría. Es la madre de Alainville. Esta persona está aún llena de sensibilidad y de dulzura. Habla de amor, de amistad, con apasionamiento, calor y sensibilidad propios de los veinte años. Estábamos comiendo con ella tres hombres. Y nos decía: queridos amigos, una conversación delicada, una mirada llena de entrega y apasionada, una lágrima, una fisonomía asombrada, eso es lo bueno. De lo demás no merece la pena que hablemos. Existen ciertas palabras que me decían cuando era joven, y de las que ahora me acuerdo, cuyo efecto prefiero a diez gestas gloriosas (...) No le doy gracias a Dios de haberme conservado durante tantos años, sino de haberme conservado *buena, dulce y sensible*. Y según hablaba de esta guisa tenía un aspecto de lo más interesante”⁵¹

Pero hemos de hablar también de la *conciencia ontológica inmanente*, verdadero signo de modernidad, quizás el espacio psicológico sobre el que se asienta la diferencia de la literatura del siglo XVIII. Se trata del sentir del hombre moderno que asienta su existir natural en él mismo, sin ninguna llamada a instancias metafísicas, sean del signo que sean, que lo expliquen, en cuanto a su origen, su existir o su destino.

La conciencia ontológica inmanente vivida en su plenitud exige un agnosticismo o, al menos, una puesta entre paréntesis de la existencia de Dios – como creador y como providencia – que sólo se da de manera más o menos generalizada a lo largo del siglo XVIII.

La primera consecuencia de este sentirse inmanente es la toma de conciencia de *la autosuficiencia del yo*. Autosuficiencia que será experimentada como conquista en la euforia de la *libertad* de un ser que cree bastarse a sí mismo para explicarse y explicar su mundo. Autosuficiencia que será sufrida posteriormente, a medida que avance el siglo, como *soledad* o como errancia: abandono en la impotencia al torrente del azar y la causalidad que domina la vida humana.

⁵⁰ DIDEROT, D.: *Cartas a Sophie Volland*, Barcelona, Acantilado, 2010.

⁵¹ DEL PRADO, Javier: *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 555.

La segunda gran consecuencia es la *instalación de la conciencia en el movimiento*. Es un siglo de gran movilidad ideológica, cultura, existencial. E incluso en la errancia. Cambio y errancia que lo llevan hacia otras latitudes: renacer de la utopía, ensoñación de lo exótico, aprovechamiento de todo el arsenal legado por los viajeros de los siglos anteriores.

Y el procedimiento sobre el cual el yo va a asentarse y cobrar su autosuficiencia es la penetración de la mente que, trascendiendo los umbrales de la conciencia, se instala en una preconciencia cercana al sueño de los futuros románticos alemanes pero con una diferencia: la naturaleza esencialmente material, sensorial, de la práctica roussoniana, en espera de los ámbitos oníricos que más tarde aparecerán.

Todo ello se traduce en literatura en la aparición de un tema nuevo, e insospechado hasta entonces: el tema del yo en su soledad metafísica, el yo frente a Dios, la necesidad de dudar de su existencia.

Pero no es Dios el que cae, quien cae es el hombre, incapaz de olvidarse del “cielo”.

Desde esta perspectiva, la vida se convierte en una búsqueda sin objetivo ni referentes evidentes. La búsqueda de *bonheur*, la felicidad. No se trata de una felicidad que pueda confundirse con el placer corporal pero tampoco se puede confundir con la bienaventuranza religiosa. Se trata de un equilibrio entre deseo y realidad, donde la virtud es fundamental, donde se afirma la soberanía de una razón que invade todos los espacios, se trata del saber vivir del sabio, de una visión del mundo cada vez más dominada por la estética (de lo sensible y hacia lo trascendente que desembocará en el romanticismo), muy lejos de la vulgaridad y del concepto contemporáneo de placer.

La poesía es el género más pobre del siglo pero hemos de mencionar a André Chénier (1762 – 1794) único autor francés de interés del estilo neoclásico, que escribió poesías bucólicas e idílicas.

En el mundo de la pintura, en París, en la época en que aparece el concierto de Chiapparelli, coexisten dos corrientes diferentes, el rococó y el neoclasicismo. En relación a la primera hemos de nombrar tres artistas fundamentales.

Antoine Watteau (1673 – 1721) es el gran cantor de la vida alegre de la corte francesa, figuras con ricos vestidos de seda, una aristocracia que se recrea en paisajes o teatros, siempre aparentando una vida fácil y regalada que gusta de fiestas y reuniones.

François Boucher (1704 – 1770) llegó a ser profesor de pintura de Madame Pompadour, figura central de la Corte. Gozó de gran prestigio como retratista, sabiendo captar la riqueza de las telas tanto como el primor de las modas. Cultivó el desnudo femenino, al que

añadió una sensualidad no carente de distinción (*Nacimiento de Venus, Diana regresa de la caza, etc*).

Jean-Honoré Fragonard (1732 – 1806), pintor nacido en el sur de Francia y que tras viajar a Roma, donde consiguió gran éxito, ingresó en la Academia parisina (1765). Su pintura significa el triunfo del sentimiento decorativo aderezado con cierto sabor romántico en sus escenas de amor. *El columpio* (1767) logró ser una de las obras más representativas de su arte y es considerada una de las obras maestras del rococó.

La pintura del siglo XVIII ofrece además de los tres citados, algunos pintores muy interesantes que cultivan especialmente el retrato, destacando en este género Quentin de la Rour (1704 – 1788) y sobre todo Nattier. El primero ejerció como pintor de cámara sobresaliendo por sus retratos al pastel en los que plasmó a personalidades del mundo intelectual como Rousseau o D'Alembert.

Para completar el panorama de la pintura francesa deben citarse los nombres de Chardin y Greuze. Ambos se separan de sus contemporáneos por elegir sus personajes en las gentes sencillas alejadas de los círculos aristocráticos. J. Chardin (1699 – 1779) pinta escenas de la vida doméstica de las clases medias y humildes (*Benedicite, La Madre laboriosa, etc*). Greuze (1725 – 1805) influido por las ideas de Rousseau es el mejor representante de una pintura moralizadora opuesta a la frivolidad reinante en el momento. El tono lacrimoso de sus pinturas lo hace presentir ciertos aspectos románticos. El amor por los humildes queda plasmado en sus temas anecdóticos (*El cántaro roto*).

Como hemos comentado anteriormente la caída del Antiguo Régimen francés en las jornadas revolucionarias de 1789 era el resultado de la larga oposición de las clases medias y populares a un sistema político-social dominado por la aristocracia.

De forma paralela al arte aristocrático, es decir, el estilo rococó, también había sido contestado y Diderot atacará duramente la pintura de Boucher recomendando en los gabinetes y despachos la serenidad del arte antiguo.

Una serie de circunstancias van a permitir este redescubrimiento de la antigüedad clásica. En primer lugar se habían producido importantes hallazgos arqueológicos (Herculano 1719 y Pompeya 1748 sepultadas por las cenizas del Vesubio) y se alumbra una importante bibliografía arqueológica, entre las que sobresalen las obras de Winckelmann (*Historia del Arte de la Antigüedad*) y la de Stuard (*Antigüedades de Atenas*)⁵². Lessing publicó su *Lacoonte* como ensayo estético. También las Academias creadas a lo largo del siglo subrayan el valor normativo de lo clásico.

⁵² FERNÁNDEZ, A.; BARNECHEA, E.; HARO, J.: *Historia del Arte*, Barcelona, Vicens-Vives, 1985.

Por otra parte el cansancio y agotamiento de las formas decorativas del Rococó sin apenas trascendencia en los exteriores, cuyos trazados se repiten desde largo tiempo, produce una crisis estética cuyas salidas eran o el esfuerzo de crear un nuevo estilo o confiar en la ejemplaridad del pasado e imitar la antigüedad clásica.

Los representantes de la revolución ven en el Neoclásico la derrota de la aristocracia y sus salones. El Neoclásico se prolongará hasta el período napoleónico: el nuevo emperador necesitaba del arte de los Césares para expresar el imperio universal al que aspiraba.

El epicentro del nuevo movimiento será Francia pero sus consecuencias abarcarán todo el mapa europeo, afectando a la arquitectura como a las otras artes figurativas, pintura y escultura.

Desde el punto de vista de la arquitectura debemos mencionar la iglesia de *Sainte Geneviève* (1757 – 1790) con bello pórtico columnario y con gran cúpula (inspirada en Sant Pedro de Roma y San Pablo de Londres). La iglesia de la Magdalena de París es un templo corintio. El legado romano está vivo en el Arco de la Estrella (París) o en la columna conmemorativa que Goudain y Lepère levantan en la plaza Vendôme para recuerdo de las azañas napoleónicas.

El máximo representante de la pintura neoclásica es el francés Jacques Louis David (1748 – 1825). Su biografía refleja el curso de los acontecimientos revolucionarios hasta la caída de Napoleón. En la época inicial recibe la influencia de Boucher pero después su pintura será de tema clásico (El Juramento de los Horacios, 1785 y Las Sabinas de 1799). Cuando estalló la revolución se entregó a la política y fue implacable con el arte rococó (sus discípulos llegaron a apedrear obras de Watteau). En *Juramento del Juego de la Pelota* y en *Marat muerto*, entrega su arte a los ideales revolucionarios.

El otro gran pintor neoclásico fue Jean Auguste Ingres (1780 – 1867). Estudió en Italia y admiraba a Rafael. Dirigió la Academia de Bellas Artes.

En escultura destaca Antonio Canova (1757 – 1822) el cual, siendo italiano como fue, se inspiró en los modelos romanos. Desde 1802 trabajó en París y allí realizó retratos de Napoleón y su familia (*Estatua de Paulina Bonaparte*).

SEGUNDA PARTE:

EL *CONCIERTO EN MIb M PARA TROMPA Y ORQUESTA* DE CHIAPPARELLI

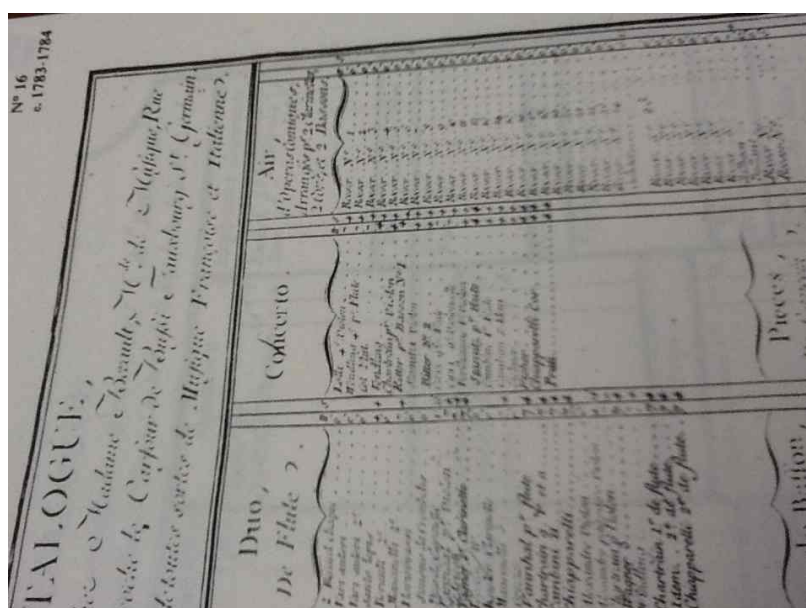
CAPÍTULO IV. El manuscrito

4.1. Primera edición del concierto.

El "Dictionnaire des éditeurs de musique français"⁵³, nos desvela el misterio sobre la primera edición de este concierto: fue en la editorial Berault de París, donde, por primera vez, aparece publicado, efectivamente, en 1780. Posteriormente aparece también en el catálogo de 1783 y en el de 1783 - 1784. Se puede encontrar en el listado de "Conciertos" con el nombre siguiente: "Chiapparelli, Cor".

Nada sabemos del devenir de la obra en los años sucesivos. Probablemente se interpretó en París, ya que, si bien no hemos encontrado constancia de ello, de momento, sí tenemos sin embargo conocimiento de la interpretación pública, como ya hemos anotado anteriormente, de los *Dúos y Arias para dos Trompas de Caza*.

Es muy probable, como decíamos, la interpretación de este concierto en París, incluso que el joven W. A. Mozart, que por esas fechas se encontraba en la ciudad, lo escuchara en directo, lo cual explicaría la similitud (una copia prácticamente idéntica) de un pasaje del concierto de Chiapparelli, y que aparece en su *Concierto número 1 para Trompa y Orquesta K. 412 / 386b*. A continuación podemos ver el catálogo de Madame Berault de 1780 y de 1783 - 4 donde aparece nuestro concierto.



⁵³ *Dictionnaire des éditeurs de musique français, Volume I*. Genève, Editions Monkoff, 1979.

Figura nº 20: Catálogo de Berault, París, 1783 - 84. *Concierto de Trompa*, Chiapparelli.

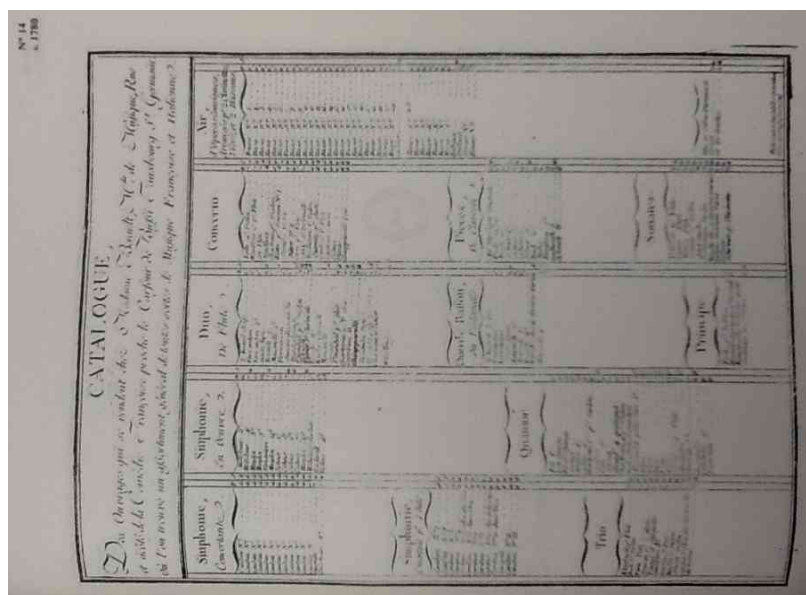


Figura nº 21: Catálogo de Berault, París, 1780. *Concierto de Trompa*, Chiapparelli

4.2. El manuscrito encontrado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Entre los miles de documentos que, todavía hoy, quedan por catalogar en el inmenso y extraordinario archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, se encontraba esta joya escondida.

Fue el Director de la Biblioteca, Don José Carlos Gosálvez, posteriormente Jefe del Servicio de Música de la Biblioteca Nacional de España, quien me comunicó el hallazgo.

En la siguiente figura podemos observar la primera página que nos ha llegado de este manuscrito original, en donde aparece el nombre del instrumento solista, Trompa Principal, y el de los integrantes en el grueso orquestal, violín 1º, violín 2º, viola, bajo, dos oboes y dos trompas. No aparecen fagotes, flautas y clarinetes.

Notemos cómo el autor aparece como Mr. Chiapparelli, el tratamiento de cortesía y el apellido, pero ninguna mención al nombre propio.



Figura nº 22: primera página del manuscrito encontrado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, del *Concierto para Trompa y Orquesta* de Chiapparelli

Como podemos observar la lengua utilizada en la primera página es el español, es decir, podemos leer “Trompa Principal” y no “Cor” (en francés) o “Corno” (italiano). Aparece la palabra “Concierto” y no “Concerto”. *Concierto de trompa principal. Dos Violines, Viola y Basso, dos Obueses y Dos trompas de Mr. Chiapparelli*. El origen del manuscrito está, por tanto, fuera de duda, es español.

En la parte superior derecha encontramos la inscripción “N5” que, como nos indica Gosálvez, podría corresponder al número de catálogo editorial: “a veces aparecen numeraciones (generalmente en el margen superior de las portadas) que parecen corresponder a número de catálogo editorial, orden de entrega dentro de una colección periódica, posiblemente también signatures del vendedor, etc., de manera semejante a como suelen aparecer este tipo de números en las partituras impresas.”⁵⁴

⁵⁴ GOSÁLVEZ LARA, José Carlos: *Aproximación al estudio de la edición manuscrita en Madrid (1750 – 1840)*, pág. 18, artículo en *Late eighteenth century instrumental music in Spain*. Alemania, Ed. Reichenberger, 2014.

En la parte inferior derecha podemos observar, débiles pero legibles, las siguientes palabras: “De Joao Antonio Rivas”. La palabra Rivas fue leída por mí como “Baraz”. El señor José Carlos Gosálvez me comentó que él pensaba que se refería a Juan Antonio Rivas, un profesor de violoncello del RCSMM, pero que al examinar de nuevo la grafía, veía claro que se trataba de Baraz. Sin embargo, la búsqueda de este nombre que hicimos durante muchos meses, fue infructuosa; finalmente, una minuciosa observación de las firmas del mencionado violoncellista encontradas en otros documentos que se encuentran en los archivos del RCSMM nos dieron la respuesta, efectivamente se trataba de él: un profesor de violoncello del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (llamado entonces Real Conservatorio de Música María Cristina) que impartió sus clases desde enero de 1831 hasta agosto de 1835.

En el trabajo fin de Máster realizado por Santiago Ruiz de la Peña Fernández y presentado en la Universidad de Oviedo en junio de 2016, encontramos abundante información sobre este músico⁵⁵. Pero, ¿cómo un profesor de violoncello puede ser el dueño de un concierto para trompa y orquesta? Baltasar Saldoni nos da la respuesta: “... profesor de violoncello... y concertista de trompa.”⁵⁶

Efectivamente, **Joao Antonio Rivas (o Ribas) fue profesor de violoncello del Real Conservatorio de Música María Cristina entre el 4 de octubre de 1830** (día en que tiene lugar su nombramiento, aunque las clases empezaron en 1831)⁵⁷ **y el 1 de junio de 1835** (día en que se le concede un permiso para ausentarse de Madrid y nunca volverá)⁵⁸. Pero también aparece como 2º trompa en la Plantilla de la Real Capilla en octubre de 1834, con un sueldo de 10.000 reales de vellón, con la indicación de procedencia “del Conservatorio”, lo que parece indicar la plaza de trompa interinamente⁵⁹. El 30 de octubre de ese mismo año encontramos una solicitud de Ribas para ocupar la vacante de primer trompa⁶⁰.

Gracias a este trabajo de Master, sabemos que Juan Antonio Rivas nace en El Ferrol el 17 de enero de 1799, y fallece en Oporto un 15 de agosto de 1869. Es el segundo hijo de José Mariano Rivas (Barcelona, 1771 – Oporto, 15 de enero de 1835), director de banda militar del ejército español. Siendo aún un niño, Juan Antonio ingresa en esa agrupación tocando el flautín. Integrada la banda en la División del Norte, bajo el mando del Marqués de La

⁵⁵ RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, Santiago: *La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Juan Antonio Rivas*. Universidad de Oviedo, 2016. Enlace web: <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/39204>

⁵⁶ SALDONI, Baltasar: *Efemérides de músicos españoles así profesores como aficionados*. Madrid, Imprenta de la Esperanza, a cargo de D. Antonio Pérez, 1860, pág. 207.

⁵⁷ Archivo histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 1/10/2

⁵⁸ Archivo histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 2/158/2

⁵⁹ Archivo General de Palacio, Palacio Real de Madrid.

⁶⁰ Archivo General de Palacio, Palacio Real de Madrid, Leg. 1115.

Romana, se une a las fuerzas napoleónicas del Mariscal Bernadotte, siendo Rivas maestro de la banda del regimiento *La Princesa*. El destino hace que, **incluida la banda en una división española del ejército de Napoleón, participe en la campaña de Rusia**. De paso por Hamburgo, y con tan solo ocho años, según relata el citado artículo de prensa, actúa en el teatro de la ciudad, recibiendo el aplauso general. Padre e hijo sufren los desastres de esa memorable campaña, e involucrados en los reveses del ejército francés, son encarcelados al finalizar la contienda.

Más tarde, una vez liberados, José Mariano Rivas se encamina a Oporto con toda la familia: su mujer, María Crespo, y sus dos hijos, José María del Carmen (Burgos, 16 de julio de 1796 – Oporto, 1 de julio de 1861) y Juan Antonio. Dirigido por su padre, Juan Antonio Rivas aprende a tocar el violín, el violoncello, la flauta, el oboe, el clarinete, el fagot, la trompa y la trompeta, adquiriendo en todos estos instrumentos una facilidad extraordinaria.

Entre 1817 y 1828, Juan Antonio ocupa la plaza de concertino en la orquesta del Real Teatro de San Joao pero también se verá envuelto en numerosas acciones políticas componiendo himnos y canciones. La Guerra Civil portuguesa le obliga a huir a Galicia. Reconocido en la frontera como español, es llevado preso a Santiago, donde permanece dos meses. Una vez lograda la libertad, consigue la plaza de primer trompa de la Catedral de Santiago. Allí reúne a su familia y vive durante quince meses y después partirá hacia Madrid donde entrará en la orquesta del teatro italiano como cuarto contrabajo y más tarde como primer violoncello, antes de su trabajo en el Conservatorio y en la Real Capilla.

Hemos encontrado en el Diario de avisos de Madrid, que el domingo 21 de noviembre de 1830, en el Teatro de la Cruz, a las *siete y media de la noche*, tras una pieza de un acto, “*se presentará D. Juan Antonio Rivas, profesor de la orquesta, y ejecutará en la trompa el brillante rondó de Arsace, de la ópera de Semíramis, seguirá la pieza en un acto El tutor avariento; después volverá a presentarse el mismo profesor y ejecutará en dicho instrumento de trompa unas variaciones, que concluirán con un vals de su composición; terminándose la función con la divertida pieza, también en un acto, titulada El Tapiz.*”⁶¹

Nos ha parecido interesante incluir esta pequeña reseña biográfica porque hay algo que nos llama la atención y que podría explicar cómo este concierto de Chiapparelli ha

⁶¹ Diario de Avisos de Madrid, núm. 325, domingo 21 de noviembre de 1830, pág. 1316. Consultado el 20 de junio de 2018 en <https://books.google.es/books?id=tg6DKuvhlq4C&pg=PA1316&lpg=PA1316&dq=Diario+de+madrid+juan+antonio+rivas+trompa&source=bl&ots=WcZ1I6E4dG&sig=WhZuklPohQgLRaDWTdS1bJK5egE&hl=ca&sa=X&ved=0ahUKEwi-tOr9kdjbAhVHbFAKH5i9BhMQ6AEIJzAA#v=onepage&q=Diario%20de%20madrid%20juan%20antonio%20rivas%20trompa&f=false>

llegado al Conservatorio, por una parte Juan Antonio Rivas estuvo en tierras de Francia cuando fue con su padre con las tropas de Napoleón, por otra su padre es natural de Barcelona...

Podemos barajar dos hipótesis en relación a los posibles orígenes, la creación y el autor o autores del manuscrito:

1ª Hipótesis: Juan Antonio Rivas y/o su padre, a su paso por Francia, consiguieron este concierto y lo traerían a Madrid. A lo largo de la realización de este trabajo hemos visto que esta hipótesis no cuadra con las investigaciones de las filigranas, que veremos en el apartado 4.2.3., ya que revelan que el fabricante del papel manuscrito es español... (También, como acabamos de ver, el hecho de que la lengua utilizada en la portada es la española).

2ª Hipótesis: Juan Antonio Rivas conseguiría este manuscrito directamente en España, lo compraría en algún lugar en el que estuvo. Curiosamente las filigranas desvelan que el manuscrito podría tener su origen en Barcelona, Santiago de Compostela y Madrid (ver apartado 4.2.3.), justo los lugares en los que Juan Antonio vivió... Quizás fue su padre quien lo compró en Barcelona, copiado a partir de algún impreso que llegaría a esta ciudad desde París, o quizás fue él mismo quien lo compró en Santiago... O incluso posteriormente en Madrid (por otra parte Chiapparelli podría haber sido un trompista virtuoso italiano de la época que, como era habitual en este tipo de personajes, músicos y artistas en general, se daban a conocer por toda Europa a través de su obra y de su presencia física. Chiapparelli podría haber venido a Madrid o Barcelona a dar algún concierto, entre 1780 y 1790, y haber dejado un manuscrito de su obra. Rivas, posteriormente, podría haber obtenido dicho manuscrito o alguna copia del mismo).

Quizás la hipótesis más plausible sea aquella que apunta a que José Mariano Rivas compraría el manuscrito en Barcelona, y el hijo, de grandes dotes precoces, lo tocaría posteriormente y llevaría ya consigo allá a donde fuese, demostrando su virtuosismo por doquier, especialmente en Santiago (donde fue trompa de la orquesta) y Madrid (donde trabajó como trompa en la Real Capilla). La mayoría de las partituras son de procedencia catalana, y de manera muy significativa la que corresponde a la trompa principal (la que suponemos llevaría siempre Rivas y de más difícil extravío) de ahí que nos inclinemos a pensar que el origen geográfico primero del manuscrito fuera Barcelona.

4.2.1. Estado general del manuscrito.

Lo primero que nos llamó la atención fue el estado de conservación del manuscrito. Aun a pesar del paso del tiempo - la pátina del tiempo -, el color (amarillento) y el olor a documento viejo, dobladuras y algunos cortes, podemos catalogar el estado general del manuscrito como "bueno". Ello me ha permitido acceder a toda la información habida, cabida en él y poder realizar el presente trabajo (vale decir, el estudio, la reconstrucción y la edición) con relativa comodidad.

Las características físicas del manuscrito son las siguientes:

Color: amarillento.

Medidas: hay particellas de diferentes medidas, 31cm x 23cm, 31cm x 22'5cm, 30cm x 21'5cm y las más pequeñas 29'5cm x 21cm.

Textura: suficientemente dura.

4.2.2. Comprobación de las partituras.

Al realizar una primera observación del manuscrito, nos damos cuenta de que el Concierto se halla íntegro. Comprobamos:

1. Que el concierto nos ha llegado completo, ya que las particellas que han aparecido coinciden con la indicación de la primera página, a saber, que el concierto está compuesto en la parte solista por la Trompa Principal y, en la parte orquestal por violín 1º, violín 2º, viola, basso, dos oboes y dos trompas, pues bien, nos han llegado particellas de todos ellos.
2. Que las partes del basso del segundo y tercer movimientos no han aparecido. O bien porque el compositor no consideró pertinente escribirlas o bien porque se han perdido.
3. Que el concierto está dividido en tres movimientos, I. Allegro, II. Andante y III. Allegro.
4. Que no nos ha llegado el guión general, es decir, sólomente disponemos de las particellas individuales de cada uno de los instrumentos.

4.2.3. Estudio de datación: filigranas, marcas de agua.

Para realizar el estudio de datación del manuscrito hemos investigado las filigranas o marcas de agua que se pueden observar al trasluz en las diferentes particellas.

Debido a que no es posible sacar el manuscrito de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde actualmente se encuentra, y ya que las marcas de agua no aparecen en las fotocopias del mismo, me es imposible mostrarlas en el presente trabajo. Además estas filigranas no aparecen claras debido al deterioro de las partituras. No obstante, describo a continuación, con palabras, lo que he observado:

- Particella del violino 1: aparece una especie de JARRÓN.
- Particellas de basso, violino 2 (dos veces), violino 1 (dos veces): aparece una MEDIA LUNA (Santiago).
- Particella del violino 2: Aparece una W o M.
- Particella de la Trompa Principal: se ven, con dificultad, los siguientes símbolos:

A.RE (Barcelona)
ING
- Particella del violino 2: aparece algo que se parece a la palabra CARDIOS.
- Particellas de basso y violino 2: aparece el BUSTO DE UN SER HUMANO, con orejas grandes.

En el libro “Historia del papel en España”⁶², aparecen muchos fabricantes de papel, hay uno cuya marca de agua nos recuerda a una de las filigranas que podemos entrever de la particella del violino 2, y que, como hemos apuntado, podría ser la palabra CARDIOS o algo parecido. Este fabricante con marca de agua “J CORTEIS” está datado en Madrid en 1789. Tenemos, también, otro fabricante, Antonio Cardús, con filigrana “CARDUS” en Riudevittles, Barcelona, en 1786.

⁶² GAYOSO CARREIRA, Gonzalo: *Historia del papel en España*. Lugo, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1994.

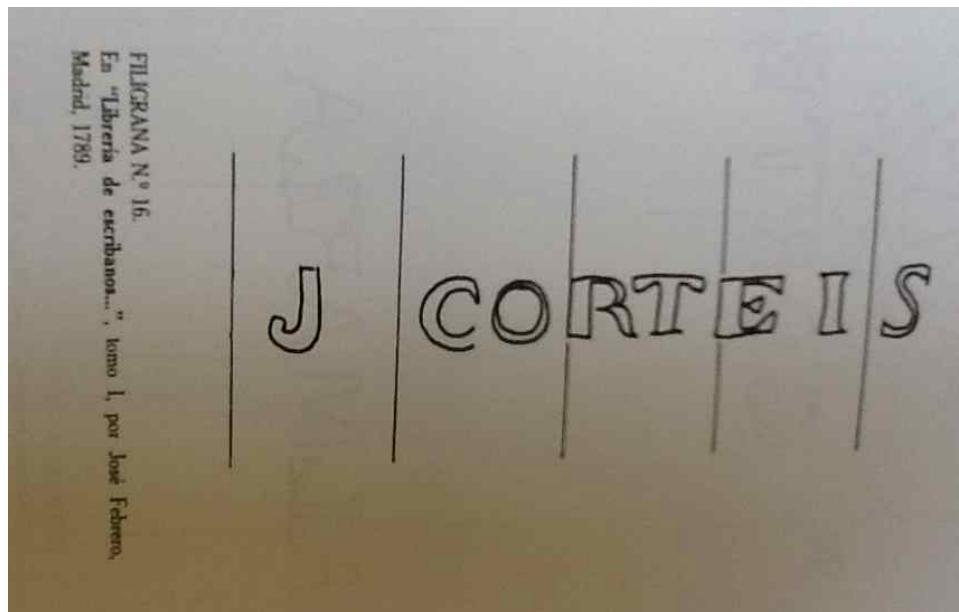


Figura nº 23: Filigrana nº 16 del libro "Historia del papel en España"



Figura nº 24: Filigrana nº 134 del libro "Historia del papel en España"

Encontramos una “MEDIA LUNA” en el fabricante Je. Sempere, en Santiago en 1832.

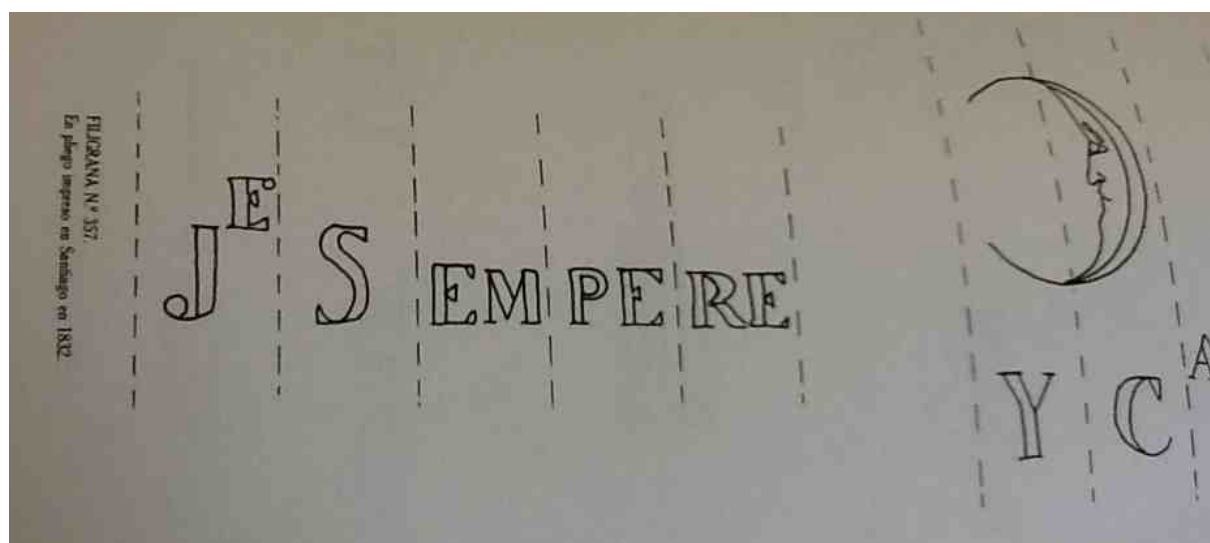


Figura nº 25: Filigrana nº 357 del libro “Historia del papel en España”

Y en cuanto a la A.R que aparece en la particella de la Trompa Principal, podría corresponder a la marca de agua del famoso fabricante Antonio Romaní, sin duda, en una fecha posterior a esta que hemos encontrado. Los dibujos del pintor Francisco de Goya están hecho sobre papel Romaní, la mayoría de las partituras del archivo General de Palacio están copiados sobre papel Romaní, era de gran calidad y muy demandado en música y tenemos papeles desde mediados del siglo XVIII.



Figura nº 26: Filigrana nº 226 del libro “Historia del papel en España”

Concluimos, por tanto, que, desde el punto de vista de las filigranas, la fecha de fabricación del papel del manuscrito podría oscilar entre los años 1786, “CARDUS”, y 1832, “MEDIA LUNA”, en España.

El hecho de que se trata de un manuscrito español está, como dijimos, fuera de toda duda ya que la primera página, la portada del concierto, está en esta lengua.

Otro dato que nos ayuda a datar el manuscrito y colocarlo al final del siglo XVIII y principios de XIX es el tipo de grafía utilizada, que nos recuerda, también, a la usada en la época del Clasicismo.

CAPÍTULO V. Estudio de la obra

5.1. Estudio de la obra

En este apartado realizaré un estudio exhaustivo de la obra, primero desde un punto de vista formal, y más tarde desde otros puntos de vista como son las articulaciones, las dinámicas, la función que realiza cada instrumento, los posibles errores, etc.

5.1.1. La parte de la Trompa Principal

La primera pregunta que nos hacemos al contemplar este manuscrito es qué tipo de trompa se usaba en la época en la que se escribió este concierto y para la cuál, obviamente, fue escrito. La trompa que se usaba en 1780 no era la trompa actual, la que conocemos en nuestros días, se trataba de una trompa sin pistones ni cilindros que no podía emitir todos los sonidos de la escala cromática, solo podía generar los sonidos de la "serie armónica", era la llamada "Trompa Natural" heredera de la "Cor de Chasse" o "Trompa de Caza" francesa. En el siglo XVII la Trompa de Caza fue incluida en la orquesta con un cometido concreto, la representación sonora de "fanfarrias". Poco después, este instrumento "primitivo" se modificó o "evolucionó", alargando el tubo y permitiendo, por tanto, que su sonido fuera más suave, aterciopelado, ampliando también el ámbito sonoro a cuatro octavas, lo cual permitía su inclusión definitiva en la orquesta ya no como instrumento más o menos evocador de atmósferas bucólicas sino como parte integrante, consustancial, de la música. Se produce, pues, una "evolución" del instrumento desde el punto de vista de su uso, campestre con "llamadas" o "toques" que anunciaban diferentes celebraciones sociales (religiosas, militares, festivas), o incluso toques de caza, a plenamente melódico como podemos escuchar en las sinfonías de Haydn o Mozart. La Trompa Natural podía estar en diversos tonos, alargando y/o acortando la medida general, añadiendo unos tubos llamados "tonillos".

Fue a partir de 1750 con el descubrimiento y el desarrollo de la técnica de los sonidos tapados por el trompista de la Corte de Bohemia Anton Hampel (estudios recientes del doctor Josep Antoni Alberola, apuntan a que antes de este descubrimiento de Hampel, en España, concretamente en València, alrededor de 1736, se usaban ya los sonidos tapados⁶³, Hampel lo que sí hizo fue "crear" un método para desarrollar esta técnica), permitió duplicar o mejorar

⁶³ ALBEROLA VERDÚ, Josep Antoni: *Introducció de la trompa a les capelles musicals valencianes*. Benaguasil, Consolat de Mar, 2001, p. 69.

dicho, triplicar prácticamente el número de sonidos que podría realizar la trompa, eso sí, con una disminución de la calidad sonora en los sonidos tapados, claro está, debido a la introducción parcial o total de la mano en la campana. Ello permitió una evolución en la escritura del instrumento. Un excelente ejemplo es el concierto de Chiapparelli, escrito para este instrumento, dando por supuesto el uso de la mano, de otra forma sería imposible tocarlo. Se necesitaba un dominio de la técnica de la mano extraordinario, y este concierto es buena muestra de ello, de gran dificultad "también" (aunque no solo), por este motivo. Chiapparelli, por tanto, estaba al día de este descubrimiento y, probablemente, de ser él mismo trompista, poseía un gran dominio de esta técnica.

En los alrededores de 1815 se produce un hecho que cambiará para siempre el uso de la trompa - y de todos los instrumentos de metal -, la invención de los cilindros (y/o los pistones en trompetas, trombones de pistones y trompas vienesas, por Stolzel y Blumhel) permitiendo desde entonces que la trompa pudiera tocar todo el registro cromático sin necesidad del uso de la mano, consiguiendo una igualdad sonora sin precedentes que los compositores del siglo XIX, XX y XXI han agradecido y explorado.

Aunque más adelante realizaré un estudio exhaustivo de la particella de la Trompa Principal desde diferentes puntos de vista, y de cada uno de los tres movimientos por separado, me gustaría ahora comentar un aspecto concreto, el uso de la mano en el concierto, desde un punto de vista general.

Aquí tenemos la serie armónica, es decir, los sonidos que, de manera natural, sin el uso de la mano, se pueden emitir en la trompa de la época. Las flechas indican el sentido de la desafinación de dichos armónicos.



Figura nº 27: Armónicos de la Trompa Natural

Desde el punto de vista de la serie armónica, Chiapparelli utiliza para su concierto un registro que se extiende desde el armónico número cuatro hasta el número veinte, o lo que es lo mismo, hablando en trompa en *mi bemol*, desde el *do* de una línea adicional por debajo del pentagrama hasta el *mi* agudo, de tres líneas adicionales por encima del mismo, dos octavas y dos tonos, hablando siempre en clave de sol en segunda línea. Aparte de las notas que se corresponden con los armónicos, Chiapparelli utiliza algunas más que deben ser interpretadas mediante la técnica de la mano. Vemos a continuación cuáles son estas notas y en qué consiste el uso de la mano:

- El *la* del segundo espacio: esta nota sale tapando un poco con la mano el *si bemol*, armónico 7, para bajarlo algo menos de un semitono, ya que el armónico 7 sale un poco bajo.
- El *si* de la tercera línea: esta nota sale tapando el *do*, armónico 8, justo para “descenderlo” un semitono.
- El *do sostenido*, tercer espacio: esta nota sale tapando el armónico 9, *re*, justo para bajarlo un semitono.
- El *fa* natural de la quinta línea: el armónico 11 es un *fa sostenido* bajo, por lo que el intérprete debe tapar ligeramente este sonido para conseguir el *fa natural*.
- El *fa sostenido* de la quinta línea: en este caso, se trata del mismo armónico pero el intérprete deberá sacar completamente la mano de la campana e intentar terminar de ajustar la afinación (subirla ligeramente) con el dominio del aire (mayor presión).
- El *la natural* de una línea adicional por encima del pentagrama: el armónico 13 es un *la bemol* alto, con lo cual con un ligero movimiento de apertura de la mano, para “ayudarlo” a subir un poco, conseguimos este *la natural*. Este sonido, generalmente, aparece como semicorchea o fusa en el concierto, con esta velocidad este ligero desajuste de la afinación pasa prácticamente desapercibido y, por tanto, en estos casos, no es tan necesario el ajuste con la mano. Sí, sin embargo, cuando se trata de valores más largos como corchea o negra.

Vale decir que quizás lo más importante para un trompista que toque con este tipo de instrumentos y por tanto emplee la técnica de mano, es conseguir precisamente que las notas que salen con el uso de la mano (y por tanto tapando el pabellón de la campana) suenen igual (casi igual o lo más parecido posible) que aquellas que salen sin tapar. Claro está que eso es

realmente difícil y en algunas notas prácticamente imposible, pero también en eso distinguimos un buen trompista de uno excelente. Verdaderamente es una cuestión compleja. Dauprat ya hablaba de ello: “En las escuelas de profesores anteriores y de acuerdo con la importancia que daban a la brillantez de las notas abiertas, ocurre y tenía que ocurrir, que en las lecciones donde hay que entremezclar las notas abiertas con las tapadas, estas últimas parecen mucho más sordas si uno intenta dar más sonoridad a las primeras. Es debido a esto por lo que pensaron que debían forzar las notas tapadas, pero esto produjo una sonoridad poco recomendable. Si para abolir esta dificultad uno permite a estas que suenen con su debilidad natural resulta entonces una desigualdad de ejecución desagradable entre las notas tapadas y las abiertas”⁶⁴. Vicente Zarzo escribe: “El problema a vencer cuando se estudia la trompa natural estriba en igualar la calidad del sonido entre las notas abiertas y las tapadas e igualar el volumen de ambas. Un sistema adecuado sería amortiguar un poco las notas abiertas, de manera que las notas tapadas no suenen débiles en comparación con las primeras. Al amortiguar las notas abiertas, tendremos que introducir un poco más la mano en el pabellón, ahí donde el tubo es ya un poco más estrecho, facilitando además el movimiento de ésta”⁶⁵.

Me gustaría destacar la gran dificultad de este concierto desde el punto de vista del virtuosismo, la flexibilidad, la precisión, el control del registro agudo, de los trinos, de las articulaciones, del fraseo, de la sonoridad etc. Quizás, como hemos dicho, Chiapparelli fue un virtuoso de la trompa y escribió este concierto con el fin de lucir sus cualidades. Sin duda, a partir de hoy, representará un reto para cualquier trompista que desee interpretarlo, un reto y también un placer, por la belleza de la armonía y sus melodías.

El análisis formal de la parte de trompa, así como otros aspectos de la partitura, los desarrollamos en los siguientes apartados.

5.1.2. Estructura formal de la obra.

Estamos ante un concierto clásico, para un instrumento solista y el grueso orquestal, integrado, como es habitual en la época, por tres movimientos, la estructura formal de los cuales es la siguiente:

1º Movimiento, Allegro: Forma Sonata (Exposición - Desarrollo - Reexposición)

2º Movimiento, Andante: Forma Lied Ternario (ABA’)

⁶⁴ DAUPRAT, Louis François: *Méthode de Cor Alto et Cor Basse*. París, 1823, p. 2 y ss.

⁶⁵ ZARZO, Vicente: *Grandes Trompistas... Op. Cit.*, p. 76.

3º Movimiento, Allegro: Forma Rondó Simple (ABA'CA''Coda)

A continuación presentamos el análisis formal del concierto.

5.1.2.1. Primer Movimiento: Allegro.

En este movimiento encontramos la forma típica de los primeros movimientos de los conciertos en el Clasicismo, la Forma Sonata, si bien el tema B de la Exposición es en realidad el mismo tema A pero en la Dominante. Esta característica, si tuviéramos que relacionar este concierto con los de la época, sin duda diríamos que le aproxima más a Haydn que a Mozart.

La tonalidad de este movimiento es *Mi bemol Mayor*. El inicio del concierto es anacrúsico (tema A).

FORMA SONATA

EXPOSICIÓN

Primera Exposición: también llamada *Introducción*, se trata de un primer corpus estrictamente orquestal, y como es habitual en el tono principal, con la ausencia del Trompa Solista, que va desde el inicio hasta el compás 44.

En esta *Primera Exposición*, Chiapparelli presenta el tema principal del movimiento desde la primera nota (ver Fig. 28) y le confiere este papel a los violines primeros y al oboe primero (solo los dos primeros compases). Esta primera exposición podemos dividirla en tres partes (o secciones), la primera abarca desde el primer compás hasta la anacrusa del 16 presentando el tema principal o tema A una vez. La segunda abarca desde la anacrusa del compás 16 hasta el compás 30 inclusive, apareciendo dos veces el tema principal, la primera llevando la melodía los violines primeros y después (anacrusa del compás 24) con el refuerzo del oboe primero. Y por último, la tercera parte o sección de esta primera exposición iría desde el compás 31 hasta la anacrusa del compás 45 (donde se inicia la *Segunda Exposición* con la entrada de la Trompa Principal). Esta última parte podemos definirla de "fragmento cadencial conclusivo" por su cometido de afirmación de la tonalidad, y a su vez se puede dividir desde el compás 31 hasta el 37 y desde el 38 hasta la entrada de la Trompa Solista en la anacrusa del 45. Es un fragmento que aparece tres veces en este primer movimiento, esta

primera vez en la tonalidad principal. La segunda vez, sin embargo, aparece en la dominante (sirve como puente entre la EXPOSICIÓN y el DESARROLLO) y la tercera que sirve de coda final del movimiento (por supuesto ya en la tonalidad principal de *Mi bemol Mayor*).

En la siguiente figura podemos ver el inicio del concierto donde, el violín primero y el oboe primero presentan el tema A:

Figura nº 28: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*, partitura general, compases del 1 al 5

<i>Primera exposición</i>					
Secciones	1ª sección	2ª sección		Coda	
Partes		1ª	2ª	1ª	2ª
Material temático	Basado en el tema A	Tema A	Tema A	Fragmento cadencial conclusivo (1ª vez)	
Compases	1-15	16-23	24-30	31-37	38-44
Tonalidad	<i>Mib Mayor - I</i>				
Instrumento predominante	Orquesta				
Comentarios	Melodía: principalmente violín 1º		Melodía: violín 1º y oboe 1º	Este fragmento cadencial aparecerá dos veces más en este movimiento	

Cuadro nº 1: Análisis de la *primera exposición*

Segunda exposición: se inicia con la entrada por primera vez en el concierto, de la Trompa Principal realizando el tema A. Abarca desde la anacrusa del compás 45 hasta la anacrusa del compás 113. Podemos dividir esta *segunda exposición* en tres secciones, la primera se inicia con la “repetición” del tema principal, tema A, pero ahora por la Trompa Solista, en la misma tonalidad de *Mi bemol Mayor*. La segunda sección consiste en un Puente y la tercera sección presenta el tema B, que se inicia en la anacrusa del compás 90 y abarca hasta el 104. La Coda final de esta segunda exposición, va desde el compás 105 al 112.

En la siguiente figura podemos ver este inicio de la segunda exposición, con la presentación por parte de la Trompa Principal del tema A.



Figura nº 29: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*, inicio de la 2ª exposición, tema A por la Trompa Principal

La primera sección está protagonizada, pues, por la trompa. Presenta el tema A con alguna pequeña variación si lo comparamos con el que la orquesta había propuesto anteriormente, en la primera exposición. Va desde el compás 45 al 59 pudiéndose dividir en dos frases, una desde la anacrusa del 45 al 50 y la otra desde el 51 al 59.

La segunda sección representa el Puente y va desde el compás 60 al 89. Se puede dividir en tres partes: la primera desde el 60 a 73 incl. La segunda, que va desde el compás 74 hasta el primer pulso del compás 81, es un fragmento en el cual se produce la modulación clásica. El compositor presenta un círculo de quintas (por supuesto con el la natural, sensible de la dominante) donde se produce la modulación de la tonalidad principal a la dominante, I – V, y finaliza con un trino ya plenamente conclusivo, cadencia perfecta en *Si bemol Mayor*. La tercera parte es un fragmento que podríamos decir que tiene la función de “constatación” o afirmación de la nueva tonalidad, y se extiende entre el compás 81 hasta la anacrusa del 90, dando paso al segundo tema, tema B, claramente en la dominante de la tonalidad principal, *Si bemol Mayor*.

La tercera sección se inicia en la anacrusa del compás 90 y acaba en el 104. Se trata de la presentación por los violines primeros del tema B que, en el caso de este concierto, es,

como dijimos anteriormente, el mismo tema A pero en la dominante; podemos verlo en la siguiente figura:

The image displays a musical score for Figure 30, which is the presentation of Theme B. The score is written for a Trompeur (left) and an Orchestra (right). The Trompeur part consists of eight staves, with the first five being rests and the last three containing musical notation. The notation includes dynamics such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The Orchestral part consists of eight staves. The first five staves are rests, and the last three contain musical notation. The notation includes a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4.

Figura n° 30: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. Presentación del tema B (que es el mismo tema A en la dominante).

Esta era una práctica relativamente común en la época. Además debemos resaltar que este "tema B" solo es presentado por la orquesta, y no por la trompa.

Por último la Coda final: un "fragmento cadencial conclusivo" que, como apuntábamos antes, aparece tres veces en este movimiento, (esta es la segunda), y que va, en este caso, desde el 105 hasta el 112 inclusive. Recordemos que está en la dominante, *Si bemol Mayor*.

<i>Segunda exposición</i>						
Secciones	1ª sección	2ª sección			3ª sección	Coda
Partes		1ª	2ª p.	3ª p.		
Material temático	Tema A	Puente Modulación I-V, c. 74-80			Tema B	Fragmento cadencial conclusivo (2ª vez)
Compases	45-59	60-73	74-80	81-89	90-104	105-112
Tonalidad	<i>Mib Mayor - I</i>			<i>Sib Mayor - V</i>		
Instrumento predominante	Trompa			Orquesta		
Comentarios	45-50: 1ª frase 51-59: 2ª frase	Material temático que se presentará de nuevo en el c. 149	Círculo de quintas		Se trata del mismo tema A pero en la dominante	

Cuadro nº 2: Análisis de la *segunda exposición*

<i>Primera exposición</i>						<i>Segunda exposición</i>					
Secciones	1ª sección	2ª sección		Coda		1ª sección	2ª sección			3ª sección	Coda
Partes		1ª	2ª	1ª	2ª		1ª	2ª	3ª		
Material temático	Basado en el tema A	Tema A	Tema A	Fragmento cadencial conclusivo (1ª vez)		Tema A	Puente (Modulación I-V, c. 74-80)			Tema B	Fragmento cadencial conclusivo (2ª vez)
Compases	1-15	16-23	24-30	31-37	38-44	45-59	60-73	74-80	81-89	90-104	105-112
Tonalidad	<i>Mib Mayor - I</i>					<i>Mib Mayor - I</i>			<i>Sib Mayor - V</i>		
Instrumento predom.	Orquesta					Trompa			Orquesta		
Comentarios	Melodía: principalmente violín 1º	Melodía: violín 1º y oboe 1º	Este fragmento cadencial aparecerá dos veces más en este movimiento			45-50: 1ª frase 51-59: 2ª frase	Material temático que se presentará de nuevo en el c. 149	Círculo de quintas		Se trata del mismo tema A pero en la dominante	

Cuadro nº 3: Análisis de la *primera* y la *segunda exposición* juntas

DESARROLLO

Se inicia el DESARROLLO, de manera decidida, con el protagonismo de la Trompa Principal. Seguimos en la dominante, *Sib Mayor*.

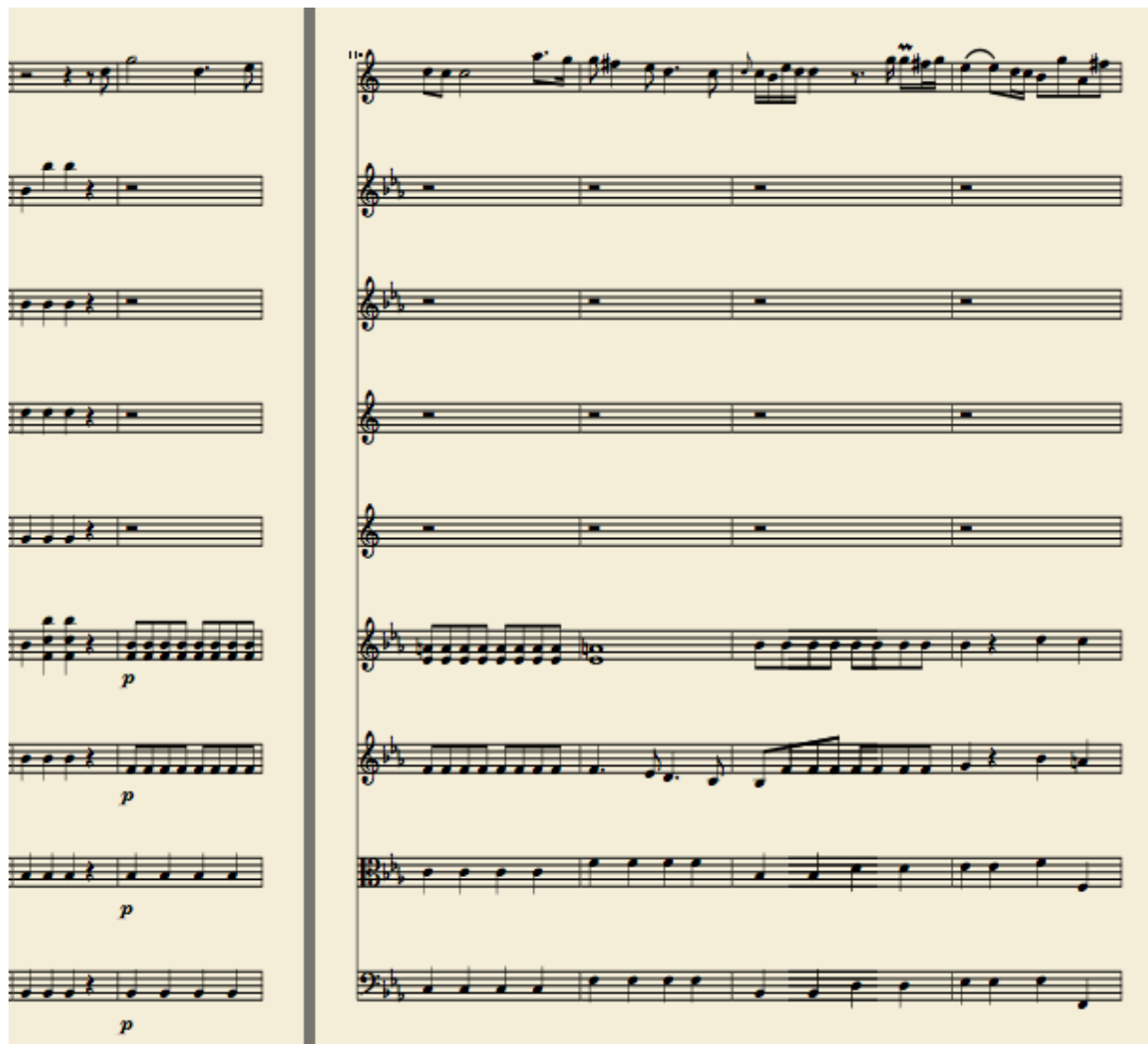
The image displays a musical score for a Trompe and Orchestra. It is divided into two systems. The left system consists of eight staves, with the top four likely for Trompe (trumpets) and the bottom four for strings. The right system consists of eight staves, with the top four likely for woodwinds and the bottom four for brass and strings. The Trompe part is the most prominent, featuring a melodic line in the first staff of the right system. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Dynamics marked 'p' (piano) are visible on several staves in the left system.

Figura nº 31: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. Inicio del DESARROLLO

Comienza en la anacrusa del compás 113 y se prolonga hasta la anacrusa del 134. Podemos dividirlo en dos secciones, la primera desde el compás 113 hasta el 124 y la segunda del 124 al 133. La primera sección tendría dos partes, del 113 al 120, con un tema decidido por parte de la Trompa Principal (en la dominante) y en la segunda parte (121-124) aparece de nuevo - del 121 al 123 - un círculo de quintas que conducen la armonía para que en el compás 124 esté plenamente establecida la vuelta a la tonalidad principal de *Mi bemol Mayor*.

La segunda sección va desde el compás 125 al 133. Del 125 al 128 - retomando, como decimos, la tonalidad principal de *Mib Mayor* -, aparece uno de los pasajes más difíciles desde el punto de vista técnico de la obra, se trata de la subida a una nota que generalmente está fuera del registro habitual, si bien, en algunas sinfonías de Haydn y Mozart aparece. Se trata de un *mi* sobreagudo (en trompa en *mib*), un *re* (para la trompa en *fa*) o un *sol* (hablando en *do*). Esta nota pertenece al llamado "registro clarino". Inmediatamente después, en los compases 129 y 130 el compositor nos presenta, de nuevo, un pasaje verdaderamente complicado, protagonizado también por la trompa y en donde la figuración de dos semicorcheas-dos fusas-semicorchea es extendida a lo largo de los dos compases, y también en el registro agudo. Podemos verlo en la siguiente figura extraída del manuscrito original de la Trompa Principal:



Figura nº 32: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*, cp. 124-150. Fragmento de gran dificultad que aparece al final del DESARROLLO (el *fa* blanca marca este final).

DESARROLLO			
Secciones	1ª sección		2ª sección
Partes	1ª parte	2 parte	
Material temático	Nuevo: triunfal, decidido, masculino	Nuevo: síncopas	Nuevo: escalas, fusas
Compases	113-120	121-124	125-133
Tonalidad	<i>Sib Mayor - V</i>	Modulación I - V	<i>Mib Mayor - I</i>
Instrumento predominante	Trompa		
Comentarios	Melodía contrastante	Círculo de quintas	Pasaje de gran dificultad para el trompista

Cuadro 4: Análisis del DESARROLLO.

REEXPOSICIÓN

Aparece el tema A, de nuevo, ya en la tonalidad principal. Se inicia en la anacrusa del compás 134 y se prolonga hasta el compás 190. En esta reexposición el tema B (es decir, el tema A en la dominante) no aparece. Ello es comprensible ya que, en caso de hacerlo, debería presentarse en la tonalidad principal, y al ser idéntico al tema A, podría resultar repetitivo volver a escuchar el mismo tema de nuevo. Es por ello, según mi opinión, que Chiapparelli presenta: el tema A, efectivamente en la tonalidad principal, seguidamente un Puente, que contiene un Círculo de Quintas y posteriormente un Fragmento Cadencial, que desemboca no en el tema B sino en la Cadencia del solista, propia del final del primer movimiento de los conciertos para instrumento solista y orquesta. Esta Cadencia podría hacer la función del inexistente tema B, ya que es habitual que los intérpretes toquen alguno de los temas del movimiento en la tonalidad principal.

Aquí podemos ver este inicio de la REEXPOSICIÓN (violín 1º, tema A):



Figura nº 33: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. Fragmento que va desde la anacrusa del 134 hasta el 144 incl. Inicio de la REEXPOSICIÓN. Violín I, tema A en la tonalidad de la fundamental, *Mib M*.

Me gustaría destacar la riqueza melódica de todas estas partes (Puente, Círculo de Quintas y Fragmento Cadencial) que, de alguna manera, podrían venir a suplir o sustituir el inexistente "tema B". Con todo, me inclino a pensar más bien que se trata simplemente de un puente y que quizás, la Cadencia del Solista que viene a continuación, sí podría “sustituir” por decirlo así al tema B. Esto se podría ver así por una razón y es que generalmente las Cadencias están basadas en materiales temáticos importantes del movimiento (por ejemplo el tema A), y en la tonalidad principal (la reexposición del tema B ahora podría ser ese tema A cantado de manera libre y en la tonalidad principal). Esta Cadencia *adlibitum* del Trompa Solista aparece en el compás 180.

Finalmente la Coda se extiende desde el compás 181 hasta el final del movimiento (compás 190). Está formada por el "fragmento cadencial conclusivo" del que anteriormente hemos hablado y, con esta intervención, aparece tres veces en el movimiento.



Figura nº 34: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. Compases 180 al 190, final del movimiento. Cadencia *adlibitum* del Solista, (compás 180) y Coda (181-190).

REEXPOSICIÓN							
Secciones	1ª sección		2ª sección			3ª sección	Coda
Partes	1ª s.	2ª s.	1ª	2ª	3ª		
Material temático	Tema A		Puente Círculo de quintas: c. 158-166		Fragmento cadencial	Cadencia <i>adlibitum</i> del trompista	De carácter conclusivo
Compases	134-141	142-148	149-157	158-166	167-180	180	181-190
Tonalidad	Mib Mayor - I						
Instrumento predominante	Orquesta		Trompa				Orquesta
Comentarios	Melodía: violín 1º	Melodía: se añade el oboe	Material temático del compás 60	De gran belleza		Aparece una Cadencia en la partitura, de grafía diferente, que casi no se puede leer.	Fragmento cadencial conclusivo (y 3)

Cuadro 5: Análisis de la REEXPOSICIÓN

PRIMER MOVIMIENTO. Forma Sonata													
	EXPOSICIÓN							DESARROLLO		REEXPOSICIÓN			
	1ª exposición			2ª exposición									
Secciones	1ª sección	2ª sección	Coda	1ª sección	2ª sección	3ª sección	Coda	1ª sección	2ª sección	1ª sección	2ª sección	3ª sección	Coda
Material temático	Tema A	Tema A	Coda	Tema A	Puente	Tema B	Coda	Nuevo	Nuevo	Tema A	Puente	Cadencia ad libitum	Coda
Compases	1-15	16-30	31-44	45-59	60-89	90-104	105-112	113-124	125-133	134-148	149-180	180	181-190
Tonalid.	Mib Mayor - I				Mib M (60-80) Sib M (81-89)	Sib Mayor - V			Mib Mayor - I				
Instr. Predom.	Orquesta			Trompa	Trompa (60-80) Orq. (81-89)	Orquesta		Trompa		Orq.	Trompa		Orq.

Cuadro nº 6: Análisis del Primer movimiento completo

5.1.2.2. Segundo Movimiento: Andante.

La forma de este segundo movimiento en compás de $\frac{3}{4}$, es la forma Lied, ABA'. La tonalidad es la de la relativa menor del primer movimiento, es decir, *Do menor*. Así comienza y así concluye este movimiento, aunque a lo largo del mismo va variando y modulando entre *Mi bemol Mayor* y *Do menor*.

Destacar que en este movimiento las dos trompas y los dos oboes tienen *tacet*, es decir que no tocan ni una sola nota. La partitura del bajo no ha aparecido, no sabemos si porque el compositor prefería prescindir de la voz del bajo o porque se ha perdido. En la reconstrucción que hemos llevado a cabo al principio tomamos la decisión de dejar el movimiento tal y como está y no crear una nueva línea de bajo por dos razones fundamentales, una porque el movimiento, desde un punto de vista armónico y de la textura, se sostiene sin problemas (si bien es cierto que con una atmósfera muy especial, extraña, liviana), y dos porque es posible que el compositor no la hubiera escrito intencionadamente para dar ese carácter diferenciador con respecto a los otros dos movimientos. Hay momentos en que añadir una línea de bajo supone duplicar a la viola (algo que no es estrictamente

necesario), en otros momentos, añadir esa línea puede significar perder ese sentido quizás un poco "volátil", sutil que tiene el movimiento. Sin embargo más tarde optamos por “componer” una línea del bajo y dejar que los intérpretes decidan si quieren incluirlo o no.

FORMA LIED SIMPLE O TERNARIA, ABA’

PRIMERA SECCIÓN A

En el principio tenemos un *tema introductorio* que va a aparecer dos veces más a lo largo del movimiento. Está en la tonalidad de *Do menor*, es contundente, serio, enérgico y los tres instrumentos que lo llevan, violín primero, violín segundo y viola, van al unísono hasta el compás 5 inclusive. Dura, en total, siete compases.

Figura nº 35: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. Inicio del segundo movimiento, compases 1-7.

En el compás ocho se inicia lo que denominamos la primera sección propiamente dicha y que se alarga hasta el compás 31 inclusive. Esta primera sección, en la que no aparece la Trompa Solista, sino que corre a cargo solamente del trío de cuerda, a su vez la podemos dividir en tres partes.

La *primera parte* empieza en el compás ocho y en la tonalidad de *Mi bemol Mayor* presentando uno de los temas característicos del movimiento que podríamos denominar como material temático de A. Este material temático, melódico, corre a cargo de los violines

segundos y violas. El violín primero tiene dos funciones, el primero precisar la armonía y el segundo crear un pequeño contraste, contrapunto rítmico, en relación al material principal, que está repartido entre la viola y violín segundo. Aquí podemos ver este material temático A realizado por violines segundos y viola.

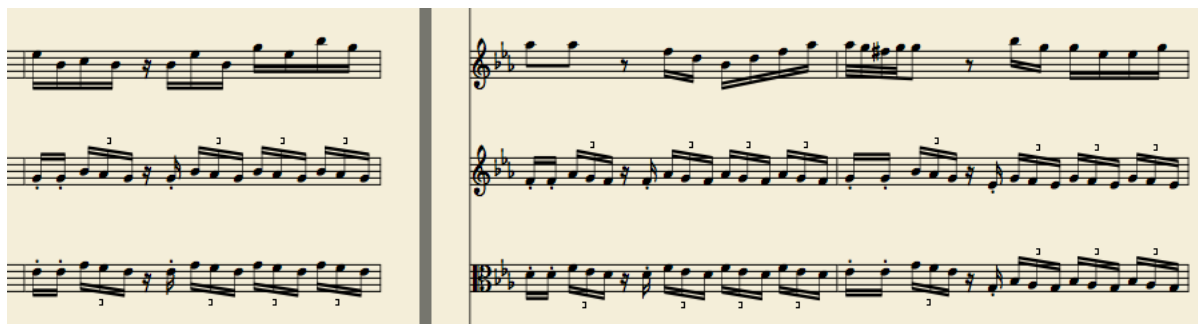


Figura nº 36: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. Compases 8 al 10, inicio del tema A. Violín 1º, violín 2º y viola.

En el compás 11 parece que debería continuar el movimiento de terceras entre la viola y violín segundo por lo que las notas escritas en el manuscrito parecen ser un error. Igual que en el compás 13 (podemos ver estos más que probables errores en las Figuras nº 52, 53, 54 y 55, páginas 85 y 86 del presente trabajo). Transcurre, pues, hasta el compás 15 inclusive.

La *segunda parte* de esta primera sección se inaugura en el compás 16 con un maravilloso coral (en *Mi bemol Mayor*) que finaliza en el compás 25 inclusive, es decir, dura diez compases. En este coral, podemos encontrar, en la voz del violín primero, un anticipo, por decirlo así, el germen, la semilla del segundo gran tema de este movimiento que aparecerá un poco más tarde, (y que por otra parte ya ha aparecido en el compás ocho por la viola), se trata de las notas *sol – fa – mi bemol*.



Figura nº 37: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. Segundo movimiento. Fragmento Coral. Compases 16 a 23.

La *tercera parte* que tiene una función claramente cadencial sobre el primer material melódico, transcurre entre los compases 26 y 31 inclusive y representa una especie de coda o conclusión, también en *Mi bemol Mayor*.

SEGUNDA SECCIÓN B.

El inicio de esta segunda sección está protagonizado por la Trompa Principal presentando lo que denominamos material temático de B en *Do menor*. A la vez, en el grueso orquestal, aparece el mismo material melódico de A pero ahora en la relativa menor, con una reestructuración de la textura de manera que el primer y segundo violín recogen ahora el dibujo melódico que anteriormente habían hecho el violín segundo y la viola (compás 8); ésta, ahora, realiza una nota permanentemente repetida, una pedal de *sol*. Todo esto es suficientemente definitorio para pensar que se trata de la segunda sección. Se inicia en el compás 32 hasta el compás 58 inclusive dividiéndose a su vez en *tres* partes.

Aparece, pues, en la *primera parte*, por primera vez en este segundo movimiento la Trompa Principal, con un tema aparentemente nuevo que, si lo miramos bien, no es otra cosa que la reelaboración del arranque de la melodía coral, *sol - fa - mi* ahora con figuración más larga. Esta primera parte se desarrolla hasta el compás 41 inclusive. Vemos este inicio:

En el compás 40 la viola cambia de *sol* pedal, a do probablemente para enfatizar el *sol Mayor* del compás 41, semicadencia en la dominante.

La *segunda parte* de esta sección se inicia en el compás 42, y la trompa realiza el material temático de A (que apareció en la primera sección) en *Mi bemol Mayor*, hasta el compás 48 inclusive.

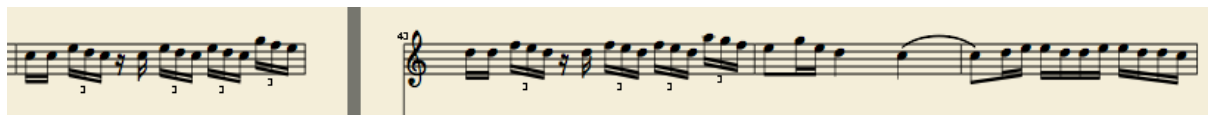


Figura nº 39: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. Compases 42 y ss. Trompa Principal. Material temático de A en la tonalidad de *Mib M*, (*Do M* hablando en trompa en *mib*).

Este es un tema que apareció al principio del movimiento (compás 8) interpretado por violines segundos y violas, también en *Mi bemol Mayor*, y con un carácter aparentemente inocente.

La *tercera parte* de esta sección transcurre desde el compás 49 hasta el 58 inclusive. Se trata de lo que podríamos denominar "fragmento cadencial", con carácter conclusivo, alternancia entre tónica y dominante, cadencia en el 54 para repetir lo mismo. Esa cadencia aparece de la misma manera en el 58 para caer en el 59, afirmando la tonalidad de *Mi bemol Mayor*. Destacar los dos calderones que aparecen, uno en el compás 52 y el otro en el 57. La textura es nueva claramente: aparece un movimiento paralelo en sextas o terceras entre la trompa y la viola que, entre los dos, completan el acorde.

TERCERA SECCIÓN A'. REEXPOSITIVA.

Esta tercera sección o A', va desde el compás 59 hasta el compás 82. Tiene a su vez tres partes.

La *primera parte*, a cargo de la orquesta, va desde el compás 59 hasta el 66 inclusive. La textura, al inicio, se redistribuye igual que en el compás 8 de este mismo movimiento: violín segundo y viola vuelven a tomar el protagonismo y el violín primero realiza un contrapunto. Se trata de la vuelta al material melódico de A en *Mi bemol Mayor*. Posteriormente (63 a 66) aparece, a modo de enlace con la segunda parte, material melódico

del *tema introductorio* (del principio del movimiento), al unísono los tres instrumentos, pero esta vez en *Mi bemol Mayor* (y no en *Do menor* como era el caso del inicio).

La *segunda parte* va del compás 67 al compás 74 inclusive, está protagonizada por la Trompa Principal que, presenta material melódico del primer movimiento del concierto, concretamente el que aparece en los compases 150 y siguientes, por una parte, y el que aparece entre los compases 121 a 124 (síncopas) de otra. Este fragmento, de alguna manera, recuerda también a la *segunda parte* de la SEGUNDA SECCIÓN B, ya que el acompañamiento de las cuerdas es idéntico.

Finalmente, en la *tercera parte* de esta tercera sección A', aparece material temático de B en la trompa junto con el A en las cuerdas en tono menor, desde el compás 75 al 82 (hasta el primer pulso del 83), con una reexposición casi completa de la *primera parte* de la SEGUNDA SECCIÓN B (compases 32 a 40 inclusive).

CODA.

Se inicia en el 83 y transcurre hasta el final del movimiento en el compás 90, repitiendo prácticamente igual el tema de la introducción (esta vez en modo menor), siendo ésta la tercera vez que aparece.

Me gustaría hacer notar cómo este movimiento, muy personal sin duda, está trabado con la sucesión de tres notas: la célula *sol - fa - mi bemol*, está presente en la construcción del material temático de A (en forma de tresillos de seomcorcheas, compás 8), en el material temático de B (en forma de dos blancas con puntillo y una corchea con puntillo, compases 32 - 34) y también del bello Coral (en forma de blanca - negra - blanca, compases 16 - 17). Ello le da una cohesión, una unidad intrínseca al movimiento.

SEGUNDO MOVIMIENTO - Forma Lied Ternario											
Secciones	Tema introductorio (1ª vez)	1ª sección. A.			2ª sección. B.			3ª sección. A'.			Coda
Partes		1ª p.	2ª p.	3ª p.	1ª p.	2ª p.	3ª p.	1ª p.	2ª p.	3ª p.	
Material temático	Tema introductorio (1ª vez)	A	Coral	Coda	B (material del Coral modificado)	Mat. tem. de A	Fragmento cadencial	A'	Material del primer mov., comp. 150 y ss., y comp. 121 a 124	Material de B (Tr.) y de A (vls.)	Tema introductorio (3ª vez)
Compases	1-7	8-15	16-25	16-31	32-41	42-48	49-58	59-66	67-74	75-82	83-90
Tonalidad	<i>Do menor</i>	<i>Mi b Mayor</i>			<i>Do menor</i>	<i>Mi b Mayor</i>				<i>Do menor</i>	
Instrumento predominante	Orquesta				Trompa			Orq.	Trompa		Orq.
Comentarios		Melodía: violín 2º y viola	Material temático de A y de B	Material temático de A	Violines: material tem. de A en <i>Do m.</i>		Carácter conclusivo	Más material del tema introductorio (2ª vez)	Aunque recuerda a la 2ª p. de la 2ª s., por el acomp. de cuerdas.		

Cuadro nº 4: Análisis del Segundo movimiento

5.1.2.3. Tercer movimiento: Allegro.

Este tercer y último movimiento tiene la forma clásica de "Rondó". El compás es de 2/4 y la tonalidad es, de nuevo, la de *Mi bemol Mayor*.

Este movimiento nos ha llegado sin la particella del basso, al igual que el segundo movimiento, y como en aquél, no sabemos si por alguna pérdida o porque efectivamente, el compositor lo ideó así. En este caso, al contrario que en el caso del segundo movimiento, hemos considerado adecuado "rehacer", "reconstruir" una línea de bajo. Los criterios para realizar tal empresa los expongo más adelante en este trabajo, en un punto dedicado expresamente a ello.

RONDÓ SIMPLE

Se trata de un Rondó simple de cinco secciones.

Así pues, este movimiento en forma rondó tiene la siguiente estructura:

PRIMERA SECCIÓN A. Estribillo.

Podemos dividirla en *tres* partes:

Primera parte, introducción: comienza el movimiento con una frase de catorce compases casi totalmente al unísono con un ligero apoyo por parte de los vientos.

Segunda parte, material temático A (trompa): nos aparece en la anacrusa del compás quince este primer tema protagonizado directamente por la Trompa Principal. De carácter festivo se extenderá, dividido en dos partes prácticamente iguales, hasta el compás treinta inclusive.

The image displays a musical score for a Trompe Solo, spanning measures 14 to 25. The score is written for a Trompe Principal (Trompe Solo) and an Orquesta (Orchestra). The Trompe part is marked with 'Solo' and 'p' (piano). The Orquesta part is marked with 'p' (piano). The score is divided into two systems. The first system contains measures 14 to 19, and the second system contains measures 20 to 25. The Trompe part features a melodic line with various intervals and rests, while the Orquesta part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Figura nº 40: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. Tercer movimiento. Compases 14 al 25 incl. Presentación del material A por la Trompa Principal.

Tercera parte, material temático A (orquesta o tutti): En la anacrusa del compás 31 contesta el grueso orquestal con el mismo tema A, que se extenderá hasta el compás 46 inclusive.

SEGUNDA SECCIÓN B. Primera estrofa.

Comienza esta segunda sección o material temático B en el compás 47 prolongándose hasta el compás 63 inclusive. La trompa presenta este segundo tema y canta de una manera virtuosística. La tonalidad no varía. Hay un pedal de dominante en la trompa (*sol* hablando en trompa en *mi bemol*) que hace el papel de preparación de la reexposición del estribillo.



Figura nº 41: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 3º movimiento. Compases 47 a 60 incl.

TERCERA SECCIÓN A'. Reexposición del estribillo.

Se divide en *dos* partes:

Primera parte, material temático A' (trompa): material temático (o melódico) del estribillo, (trompa): aparece de nuevo en el compás 64, es decir, el mismo material de A pero con algunas pequeñas modificaciones en el acompañamiento orquestal y algún detalle de tipo ornamental por parte del trompa solista, como la apoyatura del compás 65 y 73 o unos silencios de corchea en el compás 77. Se extiende hasta el compás 79.

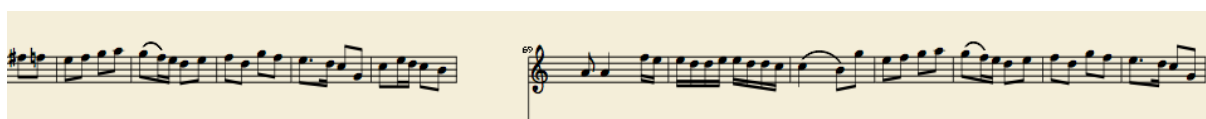


Figura nº 42: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 3º movimiento. Anacrusa del compás 64 hasta el 75 incl. Material temático A'.

Segunda parte, material temático A' (orquesta o tutti): en la anacrusa del 80, como en la primera vez, de nuevo la orquesta contesta a la trompa con el mismo tema que nos llevará hasta el compás 95 inclusive.

CUARTA SECCIÓN C. Segunda estrofa.

Esta cuarta sección o material temático C va desde el compás 96 hasta el 111 inclusive. Se puede dividir en *dos* partes:

Primera parte: compases desde el 96 hasta el 103 inclusive. Destacar que los cuatro compases primeros son, por primera y única vez en el movimiento, en modo menor, *Do menor*. De carácter más lírico, melancólico, casi triste, pasa rápidamente en el compás 100 a modo mayor (*Mi bemol Mayor* de nuevo) con unos arpeggios en semicorcheas que dejan el ambiente o perfume melancólico anterior como algo casi anecdótico, una pincelada de color, devolviendo así el carácter festivo al movimiento.

The image displays a musical score for Trompa and Orchestra, 3rd movement, material thematic C. The score is divided into three systems. The first system (measures 96-103) shows the Trompa solo in a minor key. The second system (measures 104-111) shows the Trompa in a major key with arpeggiated semiquavers. The third system (measures 112-119) shows the Trompa in a major key with a descending chromatic movement.

Figura nº 43: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 3º mov. Material temático C. Trompa. Compases 96 y ss.

Segunda parte: del compás 104 al 111 inclusive, teniendo una primera parte de cuatro compases que recuerda el momento melancólico anterior (por la similitud rítmica de la melodía que realiza la trompa, negras y corcheas) pero esta vez en modo mayor. Prepara la reexposición del tercer estribillo con una nota pedal de la trompa, sostenida, en el registro agudo y, en el compás 111, con un movimiento cromático descendente *si bemol, la, la bemol* y *sol*, hace una transición al estribillo de nuevo.

QUINTA SECCIÓN. Reexposición del estribillo en el tono principal.

Transcurre desde la anacrusa del compás 112 hasta el compás 143 inclusive. La podemos dividir en *dos* partes:

Primera parte, material temático A'' (trompa): desde la anacrusa del compás 112 hasta el compás 127 inclusive.

Segunda parte, material temático A'' (orquesta o tutti): desde la anacrusa del compás 128 hasta el primer pulso del compás 143.

CODA

Sentido cadencial , caracter conclusivo desde el compás 143 hasta el final, compás 171.

TERCER MOVIMIENTO - Forma Rondó Simple											
Secciones	1ª sección. A			2ª sección B	3ª sección. A'		4ª sección. C		5ª sección. A''		Coda
Partes	1ª p.	2ª p.	3ª p.		1ª p.	2ª p.	1ª p.	2ª p.	1ª p.	2ª p.	
Material temático	Tema introductorio	A	A	B	A'	A'	C		A''	A''	De carácter conclusivo
Compases	1-14	15-30	31-46	47-63	64-79	80-95	96-103	104-111	112-127	128-143	143-171
Tonalidad	<i>Mi bemol Mayor</i>						<i>Do m</i> (96-99) <i>Mib M</i> (100-103)	<i>Mi bemol Mayor</i>			
Instrumento predominante	Orq.	Trompa	Orq.	Trompa		Orq.	Trompa			Orquesta	
Comentarios	Posible error compás 8	Estribillo		Primera estrofa	Reexposición del estribillo		2ª estrofa		Reexposición del estribillo en el tono principal		

Cuadro nº 5: Análisis del tercer movimiento

5.2. Estudio de diferentes aspectos técnicos y musicales.

En el presente apartado vamos a realizar un estudio pormenorizado de cada particella del manuscrito original (que se puede consultar en el anexo 3) atendiendo aspectos como la articulación, la tesitura, dinámicas, los posibles errores, etc.

El manuscrito tal y como nos ha llegado presenta estas características:

- Número de páginas: 57.
- Páginas con música: 42
- Páginas sin música: 15.

En la primera página aparece el texto siguiente:

“Trompa Principal

Concierto de trompa Principal

Dos Violines, Viola y Basso dos Obueses y

Dos trompas de Mr.

Chiapparelli.

De Joao Antonio Rivas.”

5.2.1. Análisis de las partituras del Allegro inicial

Este primer movimiento, “Allegro” posee unas cualidades musicales extraordinarias, como son la elegancia armónica, una intensidad fuera de toda duda y unas melodías de bellísima factura.

Tonalidad: *Mib Mayor*.

Compás: 4/4.

Número de compases: 189 (sin contar la anacrusa del inicio)

Instrumentación: Trompa Principal, Violín 1º, Violín 2º, Viola, Basso, Oboe 1º, Oboe 2º, Trompa 1ª y Trompa 2ª.

5.2.1.1. La trompa principal

- Estado del manuscrito: bueno.
- Armadura: nada, ya que está escrito originalmente para trompa natural en mi bemol. Por tanto, la tonalidad para la trompa es la de *Do Mayor*.
- Amplitud del registro: *mib3* a *sol5* (hablando en *do*). *Sib* grave hasta el *re* sobreagudo hablando en *fa* y en el términos trompísticos. El *re* sobreagudo es una nota raramente usada, es especialmente aguda.
- Dinámicas. No hay ninguna indicación dinámica en todo el movimiento. Sí que aparece la indicación de *Solo* en la anacrusa de los compases 43 (primera entrada de la trompa en el concierto), 113 (inicio del Desarrollo), y también en el compás 149. Ello era habitual en la época, donde el instrumento solista canta con libertad, dejando, por parte del compositor, al intérprete la posibilidad de crear claros-oscuros en el juego de los opuestos *f* y *p* en algunas ocasiones.
- Articulaciones: Las articulaciones, como era habitual en los compositores de la época, son, también en este caso, prácticamente inexistentes, generalmente escriben las notas sueltas y alguna ligadura de expresión. En nuestro manuscrito ni siquiera aparece el puntito que indica *staccato*. Así, sólomente encontramos cinco ligaduras dignas de mención, las dos primeras, muy similares, las encontramos una en el compás 50 y la otra en el 63. Se trata, en los dos casos, de una ligadura de cuatro notas semicorcheas, final de frase *re - do - sib - do* en el primer caso (siempre hablando en trompa en *fa*) y *do - sib - la - sib* en el segundo. La tercera la encontramos en el compás 159 y la cuarta en el compás 161, en ambos casos corchea con puntillo ligada a semicorchea *si, do* y *la, sib* respectivamente finales de frase. La última se encuentra en el compás 170 blanca ligada a negra, *do# - re* también con la misma función. El resto de ligaduras son de extensión, quiere decirse, de una nota a otra del mismo nombre, las encontramos en los compases 46-47 o 48-49 donde tenemos un *sib* redonde ligado a un *sib* negra en el siguiente compás, por ejemplo. En el compás 60 encontramos un *re* blanca ligado a un *re* semicorchea. En el 67-68 vemos un *fa* blanca ligado a un *fa* negra. En el 69-70-71-72-73 encontramos cuatro redondas y una blanca ligadas, en nota *do*. En el compás 80 tenemos en el tercer tiempo una blanca con trino *sol - la* que está ligada a su resolución *fa - sol* (dos notas todavía en

el compás 80 que resuelven en el *fa* del siguiente compás). Y las últimas ligaduras que nos aparecen en este primer movimiento se encuentran en los compases 168 y 172, de *sol* blanca a *sol* corchea en los dos casos. Como vemos, muy escasas.

- Apoyaturas: Es importante la presencia de apoyaturas en este primer movimiento del concierto, por otra parte muy habituales en la escritura de la época. Se trata, en todos los casos, de apoyaturas de “corchea”, es decir, aquella que le “roba” o le “quita” la mitad del valor a la nota que la lleva. Vemos en los compases 47 y 49, en la exposición del tema principal por la trompa, un *fa* (en los dos casos) apoyatura al *mib* negra, en este caso el valor de la apoyatura es de una corchea. Lo mismo ocurre en los compases 62 y 66 con las notas *mi - re*, *mi* apoyatura de *re*. En el compás 115 tenemos un *fa* apoyatura de un *mi natural* negra con puntillo, en este caso la apoyatura sigue siendo de valor corchea. En el compás siguiente vemos un *do* apoyatura (corchea) ligado a una semicorchea, en este caso el efecto, sin embargo, debe ser de fusa, es decir, similar a un *mordente*. En los compases 123 y 125 aparece de nuevo la apoyatura en corchea a una negra *fa - mib* y *mib - re*. En el compás 168 aparece una apoyatura *fa* corchea, asociada a un *mib* corchea, por tanto el valor será el de una semicorchea. De idéntica manera ocurre en el compás 172.

- Trinos y semitrinos: de gran importancia son los trinos en los conciertos Clásicos. En este concierto y, especialmente en este movimiento, proliferan y ocupan un lugar predominante, es decir, no son solamente colocados como meros “ayudantes” para finalizar una frase sino que forman parte en algunos casos, como veremos a continuación, del devenir melódico. El primer trino que nos aparece lo encontramos en el compás 80 y es de una gran dificultad, todavía hoy con las trompas modernas, ya que se trata del registro agudo, *sol - la* (hablando en trompa en *fa*). Los trinos, en la época, al no existir todavía las válvulas en los instrumentos de metal, eran ejecutados todos de labio, con un fino control de la columna del aire y el movimiento justo de los labios. En nuestra época, con las trompas de válvulas, podemos interpretar algunos de ellos con las válvulas pero para otros muchos debemos recurrir a los labios. Este es el caso. Así pues, este primer trino que aparece en la obra, como digo, representa, todavía hoy, una gran dificultad técnica. Resuelve en el *fa* y en el manuscrito está escrita la resolución *fa - sol*, tal y como vemos en la figura nº 44.

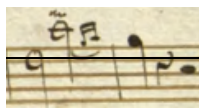


Figura nº 44: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 1º mov. Compases 80 y 81. Trompa Principal.

En ningún caso, en esta particella de la Trompa Principal, aparece el símbolo *tr* para indicar el trino, sino el símbolo que se muestra en la imagen. El siguiente trino que aparece podría ser un trino o un semitrino ya que se encuentra situado sobre una corchea y viene precedido por una semicorchea; como vemos en el manuscrito se puede interpretar de las dos maneras, y, a mi entender, de las dos maneras es elegante, más batidas (*trino*) resulta más virtuoso), menos batidas (semitrino) resulta elegante. En los compases 169 y 173 aparecen de nuevo dos trinos en blancas *do - re*, en el primer caso está escrita la resolución *sib - do* y en el segundo no, pero se puede hacer también, ya que forma parte del canon interpretativo de la época. Y los dos últimos del movimiento los encontramos justo antes de la Cadencia del solista (tres compases antes) y por último el típico trino de salida de la Cadencia, en los dos casos de *do - re*, para resolver en *sib* que es la tónica, el primer grado de la tonalidad de la obra, hablando en trompa en fa. En todos los casos de trinos de *do - re* la resolución, no hace falta decirlo, se hace con las notas *sib - do*. Por último comentar la costumbre de la época de iniciar los trinos por la nota superior.

- Calderón: aparece un calderón en este movimiento, se encuentra en el compás 180 y cumple la función de inaugurar la Cadencia del solista, como es habitual en los conciertos de la época, con el acorde de tónica en segunda inversión.

- Cadencia: efectivamente, hay una Cadencia para el lucimiento del solista en el compás 180, como ya hemos indicado, que resuelve en un trino *fa - sol* (hablando en *do*) y resolución *mib - fa - mib* en el siguiente compás. Es de destacar que en el manuscrito aparece escrita una supuesta Cadencia, se trata de unas pequeñas notas, que aparecen al final de la segunda hoja, y que, suponemos, escribió alguno de los propietarios del manuscrito a lo largo del tiempo. Efectivamente, se trata de una serie de escalas e intervalos que recorren todo el registro de la trompa, con un claro sentido cadencial, y en donde aparece la indicación de *adlibitum*. Este fragmento no sabemos si fue escrito por el copista, pero suponemos que no, ya que el tipo de grafía no se parece en nada al del concierto. Quizás fue escrito por algún trompista de la época o época posterior que interpretó el concierto.

- Erratas:

o Compás 62: en el compás 62 encontramos una errata. Se trata de la apoyatura que en el manuscrito aparece con la nota *fa natural*, hablando en trompa en *mi bemol*, que sería un *mi bemol* para la trompa en *fa*. Nos aventuramos a afirmar que es una errata por tres razones, la primera porque se trata de la sensible de *sol*, (la dominante de *do*), que es la tonalidad en que se encuentra el segundo tema y Desarrollo que vienen a continuación; se trata, pues, de un pasaje de transición o “puente” en donde el “*mi natural*” (en trompa en *fa*) “llama” al oído a viajar hacia *Fa Mayor*. La segunda razón es que, en ese mismo compás, el violín primero y la viola llevan un *la natural*, que, hablando en *fa* para la trompa, corresponde a un *mi natural*. Y la tercera es que esta nota, en la trompa natural sale de manera “natural” ligeramente alta de afinación y los compositores solían aprovechar este hecho para colocar esta nota a menudo.

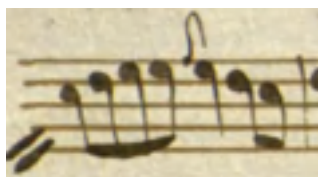


Figura nº 45: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. . Manuscrito original. 1º mov. Trompa Principal. Compás 62.

o Compás 66: en este caso el primer violín lleva un *la natural* y el segundo violín, curiosamente, lleva un *la bemol*, que consideramos, también un error. No sería lógico ni adecuado en el estilo de la época colocar aquí un *la bemol*. Se trata, además, de la misma melodía que la del compás 62 (comparar fig. 45 y fig. 46).

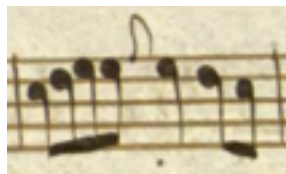


Figura nº 46: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. . Manuscrito original. 1º mov. Trompa Principal. Compás 66.

o En el compás 74 encontramos esta misma nota, el *mi bemol* (*fa natural* escrito), en el manuscrito y creemos que se trata, nuevamente de un error, no tendría

sentido colocar un *mi bemol* ahora, que más que antes, está apunto (a siete compases) de realizar la modulación a *Fa Mayor*.



Figura nº 47: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. Manuscrito original. 1º mov. Trompa Principal. Compás 74.

o Compás 149: tenemos un *mi natural* (*fa#* escrito) y creemos que es un *mi bemol* por dos razones, la primera porque el violín está haciendo un juego *sol - lab - sib - lab*, en corcheas que hace inviable el “*mi natural*” de la trompa en *fa* (*la natural* hablando en *do*), y la segunda porque esa misma melodía la trompa la repite idénticamente dos compases después (en el 151) y el copista coloca *mi bemol*.



Figura nº 48. Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. . Manuscrito original. 1º mov. Trompa Principal. Compás 149.



Figura nº 49. Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. Manuscrito original. 1º mov. Trompa Principal. Compás 151.

5.2.1.2. Sección de cuerda

Violín 1º

- Estado del manuscrito: de este primer movimiento nos han llegado dos copias, las dos se pueden leer con facilidad aunque una de ellas con más claridad.

- Armadura: tres bemoles, *Mi bemol Mayor*.

- Indicaciones dinámicas:

o Inicio del movimiento: *f*.

o Compás 5: *p*, durante dos compases.

o Compás 6: vuelve la indicación de *f* y perdura durante 8 compases.

o Anacrusa del compás 16: aparece el tema principal del movimiento pero ahora en *pp*.

o Compás 31: una *f*.

o Compás 33: una *p*.

o Compás 35: una *f*.

o Compás 37: una *p*.

o Compás 38: *f* que se extiende hasta el compás 44 inclusive, donde, en el último tiempo, entrará la trompa principal.

o Compás 45: una *p* y la indicación de "*Solo*" que informa de que entra la Trompa solista.

o Compás 58: en el segundo tiempo del este compás hay una indicación de *f* que se extiende al compás siguiente.

o Compás 60: una *p* de nuevo que dura tres compases.

o Compás 63: un compás de *f*.

o Compás 64: en un manuscrito no indica nada, en el otro *pmo* (*pp*).

o Compás 80: en un manuscrito indica *f* y en el otro indica "*ff*".

o Compás 85: "*p*".

o Compás 86: indica *cresc*.

o Compás 89: indica *f* para los tres primeros tiempos del compás.

o Compás 90: anacrusa del 90 *pp* en los dos manuscritos.

o Compás 105: *ff* en los dos manuscritos.

o Compás 107: una *p*.

o Compás 108: una *f*.

- o Compás 113: indicación de *Solo p*.
- o Compás 118: en el segundo movimiento una *f*.
- o Compás 121: *p*.
- o Compás 129: *p* en una versión y *pp* en la otra.
- o Compás 132: *cresc*.
- o Compás 133: *f*.
- o Compás anacrusa del 134: *pp* y *tutti*.
- o Compás 148: en uno de los manuscritos indica *Solo pianísimo*.
- o Compás 152: en uno de los manuscritos indica *pmo*.
- o Compás 156: *f* desde la segunda corchea.
- o Compás 157: *p*.
- o Compás 165: *f* a partir de la segunda corchea.
- o Compás 166: *p* de nuevo.
- o Compás 174: en una de las versiones indica *po*.
- o Compás 177: *f* para preparar la Cadencia del solista.
- o Compás 180: *f* en la salida de la Cadencia. "*tutti f*" en uno de los manuscritos.
- o Compás 182: *p*.
- o Compás 183: *f* hasta el final.

Como vemos, las dinámicas no coinciden del todo en las dos copias que tenemos de esta particella. El hecho mismo de que el copista escribiera diferentes dinámicas y también articulaciones en los dos manuscritos del mismo instrumento, me lleva a declinar por relativizar, en algunos momentos, aquello que escribió, y pensar en una interpretación clásica, con el impulso y el estilo que conferimos, por ejemplo, a la música de Mozart.

- Articulaciones: me gustaría comentar brevemente algunos aspectos en relación a las articulaciones. En primer lugar el hecho de que no coinciden del todo en las dos copias que tenemos del violín primero. El primer ejemplo lo encontramos al inicio, el tema principal que canta este instrumento aparece ligado en un manuscrito y picado en el otro. No obstante en esta primera edición, en esta primera reelaboración he intentado ser lo más fiel posible al original, como comento en este trabajo y, más adelante, cuando vuelve a aparecer el mismo tema, he preferido dejarlo suelto, no ligado, tal y como aparece en el manuscrito original. Lo mismo encontramos en el compás 4, cuatro corcheas

ligadas en una copia y sueltas en la otra. En el compás 24 sin embargo, que tenemos en los dos casos corcheas sueltas (también el oboe, que lleva con el violín primero la melodía principal), en nuestra edición hemos escrito las cuatro notas ligadas, con el criterio de igualar la frase anterior con esta, creemos que es poco probable que en un caso el compositor quisiera ligado y en el otro picado. Por otra parte la presencia – en este caso en los dos manuscritos – de notas *staccato*, con puntitos sobre las notas (corcheas) en los compases 39 y 41 que, sin embargo en el compás 58 aparece solo en uno de los dos manuscritos. Tenemos *staccato* también en los compases 82, 119, esta vez en los dos manuscritos. De nuevo en la anacrusa del 134, justo en la reexposición, el copista, en uno de los manuscritos, escribe *staccato* las seis primeras notas, y también en el 149 y los dos primeros tiempos del 150, dos compases de corcheas.

Violín 2º

- El manuscrito: el estado es bueno y también nos han llegado dos copias de la parte de este instrumento.
- Armadura: tres bemoles, *Mi bemol Mayor*.
- Dinámicas: las indicaciones dinámicas son las mismas que para el violín primero excepto algún descuido del copista, como por ejemplo en la primera entrada de la Trompa Principal, en donde se le olvida poner una *p*. No obstante sí escribe *Solo*, refiriéndose a la trompa. En esta particella de violín segundo, tenemos, al igual que en la del violín primero, la anotación de *pp* en tres ocasiones y también de *ff* en una ocasión. Como comenté más arriba, el volumen deberá estar al servicio de la idea general que, en ningún caso deberá ser (bajo mi punto de vista y por las normas interpretativas de la época) el *pianissimo* y el *fortissimo* de, por ejemplo, el Romanticismo. Con todo, si Chiapparelli ha anotado esto, deberemos tenerlo en cuenta para tratar de dar mayor ímpetu en estos momentos.
- Articulaciones: aparece la indicación de *staccato*, un puntito encima de las notas, en tres ocasiones
 - o En los compases 39 y 41, al igual que en el violín primero, aparecen las corcheas con puntito, *staccato*, en los dos manuscritos.

o En el compás 58 en uno de los dos manuscritos aparece en segundo y tercer tiempos *staccato*. En nuestra edición lo ponemos siguiendo en mismo criterio que en el violín primero.

o En el compás 61 aparece *staccato* solo en uno de los dos manuscritos. En el violín primero, que hace el mismo ritmo, no aparece, por ello en nuestra edición no lo escribimos.

o En el compás 82 aparece *staccato* solo en uno de los manuscritos pero en nuestra edición lo ponemos porque ese esquema melódico aparece en repetidas ocasiones a lo largo del movimiento, en diferentes instrumentos y siempre en *staccato*.

o En cuanto a las *ligaduras* comentar que prácticamente no aparece ninguna, son orientativas e incluso en algún caso no coinciden los dos manuscritos. Con todo decir que son muy escasas en este manuscrito y con poca relevancia.

- Erratas:

o En el compás 66, en el segundo tiempo hay escrito un *la bemol* (porque está en la armadura) y con toda probabilidad es un error, debería ser *la natural* al igual que el violín primero, y no puede haber una disonancia de este tipo en este contexto, obviamente. Además en el compás 62 la viola lleva exactamente el mismo dibujo y tiene el *la natural*. El error está en los dos manuscritos.

o En el compás 135 en el último tiempo aparece en uno de los dos manuscritos un *si bemol* pero creemos que es un error y se trata de un *sol natural* por tratarse del mismo patrón rítmico que aparece ocho compases después.

o En los compases 93 y 101 aparece, en los dos manuscritos, un *la bemol* blanca que resuelve en el *si bemol*, y que claramente debe ser un *la natural*. La razón la encontramos en la armonía, ya que se trata del paso del quinto grado al sexto, V-VI, y no tendría ningún sentido colocar un *la bemol*.

Viola

- Estado del manuscrito: la copia de este instrumento nos han llegado con estado de conservación bueno.

- Armadura: tres bemoles, *Mi bemol Mayor*.

- Articulaciones: Las articulaciones, al igual que en las demás particellas, son escasas. Los *staccato* son colocados en los mismo lugares que los violines, y las ligaduras

son prácticamente inexistentes. Es verdad que el papel de la viola es menos melódico y tiene una función más de acompañamiento, realizando negras y corcheas la mayor parte del tiempo.

- Dinámicas: Aparecen en esta particella una vez *pp* y una vez *ff*. Si recordamos el papel de los violines, donde las *pp* aparecen tres veces, vemos que no coincide. Sería imposible que el compositor quisiera que los violines tocaran *pp* mientras la viola tocara *p*. Ello refuerza nuestra tesis de tomar con prudencia estas indicaciones. Por otra parte, el resto de indicaciones dinámicas coinciden, a grosso modo, con la de los violines. Es por ello que podemos reconstruir la idea general del compositor sin mayores problemas.

Basso

- Estado del manuscrito: bueno. Sólomente nos ha llegado este movimiento del del basso. Esta particella comprobamos que está incluso más despojada de indicaciones dinámicas que las del resto de cuerda. Nos ha llegado una copia completa y otra copia incompleta de este movimiento.

- Armadura: tres bemoles, *Mi bemol Mayor*.

- Articulaciones: eso sí, me gustaría destacar que en el compás 34, el basso lleva la misma figuración rítmica, quasi a modo de *solo*, y, en los dos casos, llevan puntitos, *staccato*. En los compases 39 y 41 tenemos, también, *staccato*.

- Dinámicas: en el compás 16 tenemos las *pp* al igual que en el resto de la cuerda. En el compás 91 falta poner *pp* (o *p*) ya que en el resto de la cuerda sí están. El resto coincide, en términos generales con el resto de las cuerdas.

5.2.1.3. Sección de viento

Oboe 1º

El oboe primero, “oboe primo” escrito en la partitura, realiza una función predominantemente melódica. Apoya al violín primero en este trabajo y aporta un color inconfundible, muy bello. En algunas ocasiones realiza el mismo dibujo rítmico que el oboe segundo. Vemos, también, que hace, en algún momento, funciones de acompañamiento.

- Estado del manuscrito: bueno.

- Armadura: tres bemoles, *Mi bemol Mayor*.

- Indicaciones dinámicas: los primero que nos sorprende al contemplar esta *particella* es que carece por completo de indicaciones dinámicas.

- Articulaciones: la práctica totalidad de la partitura está libre de indicaciones. No aparece el *staccato* en ningún momento y pocas *ligaduras*. Descartando las que unen notas del mismo nombre, podemos destacar las que aparecen en el compás 6 y 7 y las del compás 84 (*la - sol - fa - sol* fusas). En el compás 119 los dos oboes hacen lo mismo que las cuerdas, éstas llevan *staccato* mientras que los oboes no. Debe ser, de nuevo, un olvido.

- Posibles erratas:

o En los compases 29-30, y 147-148 el oboe primero canta la melodía junto con el violín primero y podemos constatar que hay dos diferencias, a saber, la primera es que en el primero de los compases (29 y 147) en el último tiempo, el violín lleva *la bemol* corchea con un *si bemol* apoyatura. El oboe no tiene escrito la apoyatura, solo el *la bemol* corchea. Y en el compás siguiente (30 y 148), en el tercer y cuarto tiempos el violín tiene un *fa* trino, y el oboe un *fa* sin el trino en el compás 30 (sí lo lleva en el 147). ¿Se le olvidó al copista, al igual que - con toda probabilidad -, las indicaciones dinámicas? ¿O es que el oboe de la época tenía sus limitaciones? Esta segunda hipótesis no es posible, el oboe podía tocar sin problemas lo mismo que lleva el violín, por tanto, me inclino a pensar que se trata de que quizás la premura del copista, le llevó a obviar estos detalles. Además el hecho de que el trino sí aparezca la segunda vez refuerza mi idea.

o En el compás 106, último tiempo, el oboe primero lleva un *si bemol* pero como el violín primero lleva las mismas notas en este pasaje, y en este caso tiene un *do* en los dos manuscritos, creemos que es un error y debemos escribir *do*.

En el último compás tenemos algo muy curioso. Mientras las cuerdas llevan una blanca y un silencio de blanca, con un carácter conclusivo muy claro, el oboe primero lleva una blanca con puntillo. Ello, podríamos pensar que es de nuevo un error del copista, pero otro hecho algo insólito nos hace retroceder en la idea: este hecho es que el oboe segundo lleva tres negras (*mi bemol - si bemol - sol*) que es la horizontalización del acorde principal del movimiento, *Mi bemol Mayor*. ¿Cuál es la razón para que Chiapparelli escribiera esto, aparentemente sin mucho sentido? No lo podemos saber pero la sensación al escucharlo es de que ese carácter conclusivo se ve atenuado por estos sonidos del oboe segundo. Además, constatamos que las trompas llevan escrita una blanca, pero para completar el compás el copista no escribe un silencio de blanca (como en las cuerdas, sino

un silencio de negra... Ello me hace pensar que posiblemente la idea del compositor era que las cuerdas finalizaran un tiempo antes que los vientos, dejando éstos un “aroma” o “cola” sonora que sorprende por su originalidad a la vez que deja una sensación de “no conclusión” (la obra no ha terminado). Esto es del todo infrecuente en la época pero se utiliza con posterioridad, lo cual nos confiere la autoridad para afirmar que se trata de una innovación y que en este sentido Chiapparelli es un precursor.

Oboe 2º

Aparece en la particella como “Oboe Secondo” y cumple una función básicamente de acompañamiento al “Oboe Primo”, completando voces del acorde y apoyando algunos *tutti* de la orquesta. En algunas ocasiones va al unísono con el oboe primero.

- Estado del manuscrito: bueno.
- Armadura: tres bemoles, *Mi bemol Mayor*.
- Indicaciones dinámicas: no aparece ninguna indicación dinámica en todo el movimiento, algo habitual en la época.
- Articulaciones: al igual que el oboe primero, en esta particella observamos escasas articulaciones. Tampoco aparecen los *staccato* que vemos en las particellas de las cuerdas. En los compases 6 y 7 tenemos dos *ligaduras*, con la misma figuración rítmica que el oboe primero. Igualmente en el compás 84 aparecen las fusas *do sib la sib* con *ligadura*. Y por último dos *ligaduras* más que unen notas del mismo nombre.

En el último compás podemos constatar un *solo* de este instrumento. Se trata, como decíamos en el apartado anterior, de tres negras arpegiando el acorde principal del movimiento, en movimiento descendente, *mi bemol - si bemol - sol*, mientras las cuerdas dejan de tocar en el segundo tiempo y los vientos continúan hasta el tercero incluído, acompañando hasta el final al oboe segundo. Hasta el día de hoy, no he encontrado ninguna obra en que esto suceda en el Clasicismo. Con todo, es posible que exista, y no puedo afirmar que es un caso único, pero sí que, en cualquier caso, es inusual. En el compás 43 podemos encontrar las mismas notas con la misma figuración.

Al final, tras estas notas, podemos leer *Andte tacet Volti al allegro*, es decir, no tiene música que tocar en el Andante y vuelve a tocar en el Allegro.

Trompa 1ª

La indicación de esta particella es la de “Trompa Primo”, trompa primera, a diferencia de la Trompa Principal que es la solista. El manuscrito está escrito para trompa natural en mi bemol. Constatamos que aparece una indicación al comienzo tal como *e. la fa*. Podría significar que el papel está escrito para trompa natural en *fa*, pero no es así ya que la tonalidad que aparece es la de *Do Mayor*, que es la que corresponde a la trompa natural en *mi bemol*, (dado que este es un concierto con tonalidad de *Mi bemol Mayor*).

La función de la trompa es la de reforzar ciertos pasajes desde un punto de vista armónico y rítmico, lo que le da, en momentos concretos, mayor densidad sonora al conjunto orquestal. El color característico de su sonoridad aporta un toque de elegancia que, seguramente, ningún otro instrumento puede aportar, especialmente cuando las dos trompas suenan juntas. Como escribió el célebre trompista belga, que trabajó en la Ópera de París, Othon Vandebroek (1759 - 1832): “Tres o cuatro notas de trompa producidas en un momento oportuno producen más placer en una orquesta de lo que produciría en un concierto... La trompa no es bella excepto cuando tiene a su segundo, no existiendo ningún otro instrumento capaz de secundarla”⁶⁶.

En el caso de la partitura que nos ocupa, no es necesario el uso de la técnica de mano, ya que todas las notas pertenecen a la serie armónica (a diferencia de la partitura de la Trompa Principal). Como nos recuerda Vicente Zarzo: “Con lo que respecta a la técnica del tapado, es importante saber que en la época en que escribió Mozart los conciertos de trompa, empleó éste un uso inteligente de los sonidos tapados en la parte del trompa solista, no haciendo uso de éstos en las partes destinadas a las trompas de la orquesta. Esto ocurría con la mayoría de los compositores clásicos. La técnica del tapado era una habilidad exclusiva de los solistas de trompa”⁶⁷.

- Estado del manuscrito: bueno.
- Armadura: ningún bemol o sostenido. Tonalidad de *Do Mayor*.
- Indicaciones dinámicas: No aparece ninguna indicación dinámica.
- Articulaciones: no aparece ninguna *ligadura*. Tampoco *staccato*. Son, por tanto, todas las notas sueltas, *picado*.

⁶⁶ VANDENBROEK, Othon: *Traité général de tous les instruments a l'usage des compositeurs*. París, 1800.

⁶⁷ ZARZO, Vicente: *Compendio de las Escuelas Europeas de Trompa*. València, Ed. Piles, 1994, p. 155.

- Figuración predominante:
 - o podemos constatar que la figuración dominante son negras y corcheas que, junto a algunas redondas y blancas, completan la partitura. Solo aparecen dos semicorcheas en todo el movimiento, en el antepenúltimo compás.
 - o Además, las dos trompas suenan siempre como un bloque sonoro, con la misma figuración rítmica en todos los casos, lo cual produce una coherencia sonora además de una increíble belleza.
 - o En el último compás aparece una blanca y un silencio de negra. Como dijimos anteriormente creemos que se trata de un error ya que las partituras de las cuerdas llevan una blanca y un silencio de blanca (compás de 4/4). Esto no tendría mayor importancia si no fuera porque el oboe primero y segundo se quedan tocando hasta el tercer tiempo incluido (mientras las cuerdas acaban en el segundo). Es evidente que Chiapparelli quería dejar sonando música después de que las cuerdas terminaran, y eso, nos hace pensar que probablemente su idea fuera que se quedaran sonando los dos oboes pero también las dos trompas. Eso explicaría el silencio de negra del último compás, que vendría a coincidir con el último tiempo, mientras que faltaría un puntillo. El efecto sonoro es mucho mejor dejando sonando a todos los vientos, trompas incluidas, que dejando sonar solo a los dos oboes.

Trompa 2ª

La indicación que aparece en esta particella es la de “Corno Secondo”, trompa segunda. En este caso, a diferencia de la trompa primera, podemos ver escrito justo al inicio “*e. b*” que podría significar “*mi bemol*”, la “*e*” o “*E*” se corresponde con la nota *mi* y era habitual en la época escribirla. La “*b*” significaría *bemol* obviamente.

La función sonora, como apuntamos anteriormente, es de apoyo rítmico y armónico y siempre junto a la trompa primera, realizando a menudo un colchón sobre el que los instrumentos solistas cantan.

- Estado del manuscrito: bueno.
 - Indicaciones dinámicas: no hay ninguna.
 - Articulaciones: todas las notas sueltas, ninguna *ligadura* ni *staccato*.
 - Figuración predominante: la misma que en el caso de la trompa primera.
- Constatamos también que el último compás tiene una blanca y un silencio de negra. La

misma observación que hemos hecho en la trompa primera sirve para esta particella. En nuestra edición escribimos blanca con puntillo.

5.2.2. Análisis de las partituras del Andante

Este segundo movimiento, “Andante” es una hermosa página musical llena de profunda melancolía.

Tonalidad: *Do menor*.

Compás: 3/4.

Número de compases: 90.

Instrumentación: Trompa Principal, violín 1, violín 2 y viola. No ha aparecido la parte de bajo. En este movimiento, los dos oboes y las dos trompas no intervienen, permanecen en *tacet*.

5.2.2.1. La trompa principal

- Estado del manuscrito: bueno.
- Amplitud del registro: *mib3* a *mib5* (hablando en *do*).
- Indicaciones dinámicas: solamente aparece una indicación dinámica en todo el movimiento, en el compás 40 marca una *f*.
- Articulaciones: en el compás 42 y 43 aparece en las semicorcheas la indicación de *staccato*. Las *ligaduras* que aparecen son escasas, como es habitual en las composiciones de esta época, son, por una parte las “obligadas” porque son dos notas iguales y, a parte de estas, aparece en el compás 74 una ligadura de cuatro semicorcheas *lab - sol - fa - sol*. Este motivo melódico aparece antes en el compás 68 con las notas *sol - fa - mi - fa*, sin embargo, sin ligadura. En el compás 53 aparece una ligadura de semicorcheas en el primer tiempo, *mib - re*, y en el compás 69 *sib - lab*, también en semicorcheas esta vez en el último pulso.
- Posible errata: en el compás 40, tercer tiempo, última semicorchea, está escrito *re natural* para la trompa, *fa natural* hablando en *do*, mientras que el violín 1º y el violín 2º tienen escrito *fa sostenido*. Es imposible esta disonancia escrita al unísono en la época. Por tanto creemos que es una errata y debe escribirse *re sostenido* (trompa en *mib*).



Figura nº 50: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 2º mov. Trompa Principal. Compás 40.

- Calderones: Aparecen dos calderones, el primero en el silencio de corchea que hay en el tercer tiempo del compás 52, y, el segundo en el compás 57 que es idéntico al 52.
- Apoyaturas: Aparecen tres apoyaturas en este movimiento. La primera aparece en el compás 44, se trata de un *fa* apoyatura corchea junto a un *mib* blanca. La segunda en el compás 53, *re* apoyatura corchea, junto a un *do* corchea. La tercera en el compás 69, *sib* apoyatura corchea, junto a un *la* corchea.
- Trinos: aparece una marca que parece indicar un semitrino *fa - sol* de duración una negra en el tercer tiempo del compás 58. Está escrita la resolución *mib - fa* y resuelve en el siguiente compás en el sonido *mib*.
- Tresillos: aparecen tresillos de semicorcheas marcados con un 3 y una ligadura por el compositor, en los compases 42 y 43. Sin embargo en el compás 70 vuelven a aparecer sin la indicación del 3.
- Descuido del copista: en el compás 72, probablemente por un descuido del copista, vemos escritos el compás 78 y siguientes hasta el final, con lo cual se ve obligado a escribir en el pentagrama último, un añadido que corresponde a los compases que van del 72 al al 77. Lo marca con una indicación de *ojo* y una *X* con cuatro puntos.
- Después de la doble barra final de este movimiento, aparece *V. allegro*, lo cual nos hace pensar que el compositor quería que el siguiente movimiento *Allegro*, empezara inmediatamente después del *Andante*, como, por otra parte, es habitual en la época. En ocasiones escriben la palabra *attaca* para indicar la misma cosa, pero no es el caso.
- Otras indicaciones: escribe la palabra *Solo* en el compás 32 y en el compás 67, justo después de 31 y 7 compases de espera respectivamente, en donde suena la orquesta.
- En esta segunda página del concierto, aparece el final del primer movimiento, el segundo, y al final de la hoja lo que podríamos identificar como un boceto de Cadencia, con la primera nota en calderón y la indicación de *ad libitum*, con libertad.



Figura nº 51: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. Manuscrito original. 2º mov. Trompa Principal.

5.2.2.2. La sección de cuerda

Violín 1º

- Estado del manuscrito: así como del primer movimiento tenemos dos copias, de este segundo solamente se ha conservado una. El estado es bueno aunque hay muchas manchas que pueden dificultar la lectura.

- Indicaciones dinámicas:

- o Compás 1: *f* presentando el tema en *do menor*.
- o Compás 16: *p*, en un tema dulce, lírico, suave: una especie de Coral.
- o Compás 26: *f*
- o Compases 30 y 31 aparece la indicación de *Meno Cresc* o *Mezo Cresc.*, una indicación no muy habitual, para preparar el momento en que entra la Trompa Principal. Es de destacar que en el inicio del fragmento siguiente, donde inicia la trompa el tema, el violín no tiene indicación dinámica alguna, pero la viola, como luego veremos, sí la tiene, bien clara, *p* y *Solo*, indicando que entra la Trompa Principal, es por ello que la incluimos en nuestra edición.
- o Compás 40: *f*.
- o Compás 42 una *p*.

- o Compás 59 segundo tiempo *f*.
- o Compás 67 y 75 no indica dinámica, pero sí en la viola, por tanto la añadimos a nuestra edición. Añadimos *p* en el 67 (donde entra la Trompa después de siete compases de espera) y otra *p* en el 75 (donde reexpone la Trompa el tema principal).
- o Compás 83: *f*, coincidiendo con la *coda* que realiza la orquesta sin el Solista.
- Apoyatura: solamente aparece una apoyatura en todo el movimiento y se encuentra en el penúltimo compás del movimiento, el número 89, *sib* apoyatura corchea, junto a un *lab* corchea.
- Erratas: lo único que podemos decir al respecto es lo relativo a las dinámicas, que no están escritas en la partitura de violín y sí en la de la viola.
- Articulaciones: en el compás 38 (a diferencia de los anteriores) no aparece *staccatto* en las dos primeras semicorcheas, pero debe ser un olvido del copista ya que violín 2º y viola sí lo llevan, y están haciendo el mismo dibujo rítmico.
- En el segundo tiempo del compás 10 y en el segundo del compás 12, aparece una señal, y en el compás 11 marca la palabra *vis*, significa que debemos repetir ese fragmento.

Violín 2º

- Estado del manuscrito: bueno aunque apreciamos algunas manchas.
- Indicaciones dinámicas:
 - o Compás 1: no indica *f*, pero como aparece en el violín 1º y en la viola, damos por supuesto que es un error del copista.
 - o Compás 16: *p*.
 - o Compás 26: no marca *f* pero sí en el violín 1º y también en la viola, por ello lo añadimos.
 - o Compases 30 y 31: no aparece *Meno Cresc.* pero lo añadimos porque está en el violín 1º.
 - o Compás 32: no pone *p* pero se lo pone a la viola y además entra la Trompa Principal. Por ello en nuestra edición lo anotamos.
 - o Compás 40: *f*.
 - o Compás 42: *p* (entra la trompa).

o Compás 67 y 75: no indica dinámica alguna pero sí en la viola y además entra la trompa, por tanto, al igual que hicimos con el violín 1º, incluimos una *p* en estos dos compases.

o Compás 83 no indica nada, pero sí una *f* en el violín 1º y *tutti* en la viola, se trata del tema de la introducción, en tonalidad menor y muy contundente, por todo ello, añadimos una *f* también al violín 2º.

- Articulaciones: a destacar el *staccato* que aparece en todas las semicorcheas que forman, junto con los tresillos de semicorcheas, uno de los temas más importantes del movimiento.

- Erratas: En el compás 24 el violín segundo tiene un *sol* negra con puntillo. Se trata del pasaje *coral* en el cual el violín segundo y la viola hacen la misma figuración rítmica y la viola tiene una negra. También podemos observar que esta misma célula rítmica se ha repetido dos compases antes con una negra, tanto el violín segundo como la viola. Por ello creemos que se trata de un error del copista y debería ser un negra, sin puntillo.

Viola

- Estado del manuscrito: bueno.

- Dinámicas:

o Compás 1: *f* y una *e* pequeña (forte).

o Compás 16: *p* y una *o* pequeña (piano).

o Compás 26: *f* y una *e* pequeña (forte).

o Compás 30: indica *Sonor* o *Vmov.*, justo en este lugar indica en la particella de violín 1 *Mezzo Cresc.*

o Compás 32: indica *p* un punto y una *o* (*piano*), es la entrada de la Trompa Principal.

o Compás 40: *f*.

o Compás 42: indica *p*, un punto y una *o* pequeña (*piano*).

o Compás 59: indica *f*, un punto y una *e* pequeña (*forte*).

o Compás 67: indica: *p.º Solo* (*piano* por entrada del solista, la Trompa Principal).

o Compás 75: indica *p* (la Trompa P. realiza un tema nuevo).

o Compás 83: segundo tiempo, indica *f tutti*, con el resto de la cuerda.

- Articulaciones: al igual que en las partituras de violín 1º y violín 2º, destacamos el *staccato* en lasemicorcheas que junto a los tresillos de semicorcheas realizan uno de los temas más importantes del movimiento. No encontramos ninguna *ligadura*.

- Apoyaturas: no aparecen.

- Erratas:

o Compás 38 aparece una blanca con puntillo (*sol*) pero dada la similitud con los compases anteriores, todo parece indicar que es un error del copista y que deben ser corcheas.

o Desde el compás 8 al 13 la viola y el violín segundo llevan la misma figuración rítmica a distancia de terceras y/o sextas, un procedimiento usual en la época. Sin embargo constatamos que en el compás 11 y 13 esta relación se modifica pasando a ser de “quintas seguidas”. Tendríamos que remontarnos a Leonin y Perotín, al siglo XII, para encontrar este tipo de “armonías” ya que en esta época (Clasicismo) no son aceptables. Es por ello que en nuestra edición hemos “corregido” estas relaciones, estas notas, de la siguiente manera: en el compás 11, primer y segundo tiempos, donde aparecen estas quintas seguidas:



Figura nº 52: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 2º mov. Violín 2º y viola. Compás 11.

proponemos terceras:



Figura nº 53: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 2º mov. Violín 2º y viola. Compás 11 “corregido”.

Y donde en el compás 13 encontramos en el primer tiempo esta relación de quintas seguidas



Figura nº 54: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 2º mov. Violín 2º y viola. Compás 13.

proponemos esta otra de terceras:



Figura nº 55: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 2º mov. Violín 2º y viola. Compás 13 “corregido”.

Todas estas correcciones se ven “avaladas”, corroboradas por la consonancia con la voz que lleva la melodía, el violín primero, en el compás 11



Figura nº 56: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 2º mov. Violín 1º, violín 2º y viola. Compás 11.

y en el compás 13:



Figura nº 57: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 2º mov. Violín 1º, violín 2º y viola. Compás 13.

- Trinos no aparecen.
- Calderones aparecen los dos que tiene el movimiento.

5.2.2.3. La sección de viento

Oboe 1º

El compositor escribe *tacet* en este movimiento para este instrumento, es decir, no toca.

Oboe 2º

El compositor escribe *tacet* en este movimiento para este instrumento, es decir, no toca.

Trompa 1ª

Al igual que los oboes, la trompa primera tiene la indicación de *tacet*, por lo tanto no toca.

Trompa 2ª

Es el mismo caso que la trompa primera y los oboes.

5.2.3. Análisis de las partituras del Allegro final

Este tercer y último movimiento es un “Allegro” lleno de vida y rebosante de alegría que sugiere un aire de danza.

Tonalidad: *Mib Mayor*.

Compás: 2/4.

Número de compases: 171.

Instrumentación: Trompa Principal, violín 1º, violín 2º, viola, oboe 1º, oboe 2º, trompa 1ª y trompa 2ª. No ha aparecido la parte de bajo. Al igual que en el segundo movimiento, se podría haber extraviado o el copista no lo copió por alguna razón.

5.2.3.1. La trompa principal

- Estado del manuscrito: bueno.
- Amplitud del registro: *mib3* a *mib5* (hablando en *do*).
- Dinámicas: No aparece ninguna indicación dinámica. Como la trompa es el papel principal, he preferido mantener esta ausencia de dinámicas en nuestra edición. Eso sí, aparece tres veces la indicación de *Solo*, en los compases 14, 47 y 96, ello da a entender que el compositor quiere que la trompa sobresalga sobre los demás instrumentos.
- Articulaciones:
 - o aparecen ligaduras sobre la misma nota en los compases 51-52, 53-54, 59 a 62 inclusive en un *fa* de la quinta línea (hablando en trompa en *fa*), y del 107 al 110 inclusive, en la misma nota.
 - o Más ligaduras aparecen en 56, 57, 99 y 127.

o Añadimos nosotros, en nuestra edición, la de los compases 22, 71 y 119 por dos razones fundamentales, la primera es que esta ligadura aparece en el violín segundo cuando realiza este mismo dibujo temático, (dos de las tres veces que lo hace), creemos que es una articulación que se le olvidó poner al copista, ya que no tendría sentido, para una obra de esta época, que apareciera algunas veces y no todas, por el carácter repetitivo del tema (no olvidemos que se trata del tema principal de una forma “Rondó”). La segunda razón es que esta nota ligada constituye el final del primer motivo y al ligarla deja más espacio para la anacrusa posterior que representa la repetición parcial del primer motivo, tenga el protagonismo que requiere. También de esta manera queda más elegante (propio de la época) y se suele hacer con un ligero diminuendo, que no se escribe.

o Añadimos asimismo la ligadura de los compases 30 y 79 por tratarse del mismo dibujo que el 127 que sí está puesto por el copista (final de la frase principal *la sib* en negras).

o Procedemos a incorporar ligaduras en todos los casos de apoyaturas, aunque en ninguna de ellas el copista ha escrito ligadura (al igual que en los movimientos anteriores). Se trata de los compases 24, 29, 65, 74, 78, 121 y 126.

o Apoyaturas: todas las apoyaturas que aparecen en este movimiento son de corchea, es decir, quitan la mitad del valor a la nota que la lleva. Este ha sido nuestro criterio a la hora de realizar la transcripción y edición. Las apoyaturas de los compases 24, 65, 73 y 121 van acompañadas de una corchea con puntillo, le hemos dado a la apoyatura el valor de corchea. En los compases 29, 58, 78 126 aparecen el resto de apoyaturas.

- Trinos y semitrinos: aparecen unos semitrinos colocados sobre corcheas en los compases 47, 48, 49, 55 y 58. Los editamos tal cual.

- Erratas: en el compás 58, la primera nota que tiene escrita la trompa principal es el *mi* del cuarto espacio. Casi con toda probabilidad se trata de un error, creemos que debería ser un *re* (un *fa* hablando en do), ya que el acorde que realiza la orquesta es el de Fa M. En la primera edición del concierto con acompañamiento de orquesta pusimos un *mi* (todavía no habíamos detectado este error) pero en la de la transcripción para trompa y piano, hemos puesto un *re*.

5.2.3.2. La sección de cuerda

Violín 1º

- Estado del manuscrito: bueno.
- Dinámicas:
 - o Compás 1: *f*, está en el manuscrito y lo ponemos en nuestra edición.
 - o Compás 15: marca *piano* y *Solo*.
 - o Compás 30: marca *f* y *tutti*.
 - o Compás 47: marca *p* y *Solo*.
 - o Compás 55: *f*.
 - o Compás 56: no marca nada pero el violín 2º y la viola vuelven a una *p*, por tanto se la anotamos en nuestra edición también al violín 1º.
 - o Compás 64: no marca *piano* pero lo anotamos en nuestra edición por tratarse de la reexposición del tema principal por la trompa y porque sí aparece el *piano* en la viola.
 - o Compás 80, anacrusa: no aparece nada pero el violín 2º lleva *ff* y *f Tutti* la viola, por ello añadimos *f* a los tres instrumentos ya que se trata de la reexposición por la orquesta del tema principal y más tarde marca *ff*. Añadimos también *tutti* ya que lo lleva la viola.
 - o Compás 96: no marca nada pero sí en la viola en el 97 (creemos que por error, debería ser en el 96). Se trata de la presentación de un nuevo tema por la trompa y todo apunta a que debe ser una *p*.
 - o Compás 112: marca *p*.
 - o Compás 128 anacrusa: aparece *ff Tutti*.
- Articulaciones:
 - o Añadimos en los compases 30, 79, 127 la ligadura de final de frase que aparece en otros momentos del movimiento pero que aquí, seguramente por olvido del copista, no aparece.
 - o Compás 37: Añadimos la ligadura del *mib* negra al *re* corchea final de frase, porque aparece en el violín 2º.
 - o Compases 51 y 53: aparecen tres corcheas ligadas.
 - o Compases 56 y 57: aparecen dos corcheas ligadas.
 - o Compases 104 y 105: aparecen tres corcheas ligadas.

- o Compases 59, 60, 61 y 62 por una parte y 107, 108, 109 y 110 por otra: no aparecen ligaduras pero sí en el violín segundo (solo del 107 al 110). Como realizan el mismo dibujo rítmico, a distancia de tercetas, hemos decidido añadirse las también al violín 1º. De este modo igualamos todas las veces que aparece este fragmento.

- o Compás 135: ligadura.

- o Compases 143 y 145: aparecen las últimas ligaduras escritas del movimiento, se trata de tres notas, semicorchea y dos fusas.

- Erratas:

- o Falta el compás 118 que debe ser el mismo que el 117, a juzgar por la armonía y el cómputo de compases del resto de las particellas. En el manuscrito aparece una indicación extraña que, suponemos, podría significar que se debe repetir.

- o Me gustaría expresar aquí mi sorpresa al comprobar la construcción de las primeras dos frases del movimiento. Chiapparelli realiza un movimiento armónico que va de la tónica (tres primeros compases) a la dominante (cuarto compás), y después se mantiene en la dominante (del quinto al octavo). En el Clasicismo, en un Clasicismo de Haydn, Mozart o Beethoven, había una manera de hacer bastante habitual: cuando había dos frases, se realizaba un tipo de construcción en la que encontramos un equilibrio armónico entre ellas. Si la primera frase va de tónica a dominante, la segunda se equilibraba haciendo exactamente lo mismo pero al revés, es decir, de la dominante a la tónica. Para ello, el único cambio que tendríamos que hacer, es la última nota (que por otra parte quizás es un error del copista), en el manuscrito es un *fa*, compás 8, y debería ser, según este tipo de construcción, un *mib*. Estas dos primeras frases las hacen los violines y la viola al unísono. Además, en este caso la distribución rítmica es idéntica. La primera frase acaba en *la - fa* corcheas (compás 4) y uno espera que la segunda cierre el ciclo con *sol - mib* (compás 8).

Verdaderamente sorprende al oído, que espera un *mib* y no un *fa*. Máxime cuando en los compases siguientes, entre el 8 y el 14, se continúa insistiendo en la dominante.

Aquí tenemos el fragmento:



Figura nº 58: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 3º mov. Violín 1º, compás 1 y ss.

o En el compás 133 vemos que el copista se equivoca y escribe unos compases que deberían ser escritos unos compases más adelante. Lo soluciona colocando los compases que faltan inmediatamente arriba, en el pentagrama de arriba con dos indicaciones, una *X* con cuatro puntos y *ojo*.

Violín 2º

- Estado del manuscrito: bueno.
- Indicaciones dinámicas:
 - o Compás 1: *forte*, está en el manuscrito y lo ponemos en nuestra edición.
 - o Compás 16: marca *Solo* y *piano*. Procedemos igualando con el violín 1º.
 - o Compás 30: marca *f*, añadimos *Tutti* para igualar con el violín 1º.
 - o Compás 47: marca *p* y añadimos, además, *Solo* como en violín 1º.
 - o Compás 55: *f*.
 - o Compás 56: *p*.
 - o Compás 65: no marca *piano* pero lo anotamos en nuestra edición por tratarse de la reexposición del tema principal por la trompa y porque sí aparece el *piano* en la viola.
 - o Compás 80, anacrusa: marca *ff*. Creemos que es un error ya que se trata del tema principal y posteriormente marcará de nuevo las *ff*, además ningún otro instrumento tiene *ff*. Marcamos en nuestra edición *f*.
 - o Compás 96: no marca nada pero sí en la viola en el 97 (creemos que por error, debería ser en el 96). Se trata de la presentación de un nuevo tema por la trompa y todo apunta a que debe ser una *p*.

- o Compás 113: no marca *p* pero sí en el 112 en el violín 1º. Se trata del conocido tema principal.
- o Compás 128 anacrusa: no aparece ninguna indicación dinámica pero añadimos *ff Tutti* como al violín 1º.
- Articulaciones:
 - o Añadimos en el compás 30 la ligadura de final de frase que, en el caso de esta particella, sí aparece en los otros dos fragmentos donde se repite esta misma frase, compases 79 y 127.
 - o Compás 37: ligadura.
 - o Compases 51 y 53: aparecen tres corcheas ligadas.
 - o Compases 56 y 57: aparecen dos corcheas ligadas.
 - o Compás 87: ligadura.
 - o Compases 104 y 105: ligaduras.
 - o Compases 59, 60, 61 y 62 por una parte y 107, 108, 109 y 110 por otra: ligaduras. Están escritas solo del 107 al 110 pero, al igual que el caso del violín 1º las escribimos en los dos fragmentos para igualar el fraseo. En el compás 110 está escrita la ligadura en dos notas. Nosotros la ponemos en las cuatro corcheas que forman el compás por la similitud con el fraseo del compás 108 donde sí la llevan las cuatro.
 - o Compás 135: ligadura.
 - o Compases 143 y 145: aparecen las últimas ligaduras escritas del movimiento, se trata de tres notas, semicorchea y dos fusas.
- Erratas: ninguna.

Viola

- Estado del manuscrito: bueno.
- Indicaciones dinámicas:
 - o Compás 1: *forte*, está en el manuscrito y lo ponemos en nuestra edición.
 - o Compás 16: marca *Solo* y *piano*. Procedemos igualando con el violín 1º.
 - o Compás 30: marca *f*, añadimos *Tutti* para igualar con el violín 1º.
 - o Compás 47: marca *p* y *Solo*.
 - o Compás 55: *f*.
 - o Compás 56: marca una *p*.
 - o Compás 65: anotamos *piano* tal y como marca el manuscrito.

- o Compás 80: marca *f tutti*.
 - o Compás 96: marcamos *p*. En el manuscrito aparece (creemos que por error) en el compás 97.
 - o Compás 113: no marca *p* pero sí en el 112 en el violín 1º. Se trata del conocido tema principal.
 - o Compás 128: aparece *Tutti f*. Marcamos *f Tutti* por tratarse de acompañamiento al tema principal.
- Articulaciones:
- o Compás 22: añadimos una ligadura de final de frase ya que la Trompa Principal también la lleva.
 - o Compás 30: añadimos una ligadura para igualar el fraseo con violín 1º y violín 2º.
 - o Compás 51 y 53: añadimos las ligaduras, igual que los violines.
 - o Compases 71 y 119: añadimos ligadura para igualar con Trompa Principal.
- Erratas:
- o Compás 44: los dos *sib* que aparecen deben ser *do*, ya que las otras dos veces que aparece este fragmento en el movimiento, es así.

Basso

Hemos reconstruido esta particella de basso, ya que se ha perdido o no nos ha llegado. Los criterios que hemos seguido para ello se desarrollan en el punto 6.1. de este trabajo.

Las dinámicas y las articulaciones han sido colocadas en armonía absoluta con el resto de instrumentos y hemos intentado respetar el carácter de la música en todo momento.

5.2.3.3. Sección de viento

Oboe 1º

- Estado del manuscrito: muy bueno, se entiende perfectamente.
- Dinámicas:
 - o Compás 1: no aparece indicación dinámica. Lo añadimos en nuestra edición ya que suena a unísono con violines y viola y los tres tienen marcado *f* en el original manuscrito.
 - o Compás 14, en el segundo pulso la primera corchea, el oboe 1º tiene un silencio de corchea con un calderón. Este calderón no aparece en las partes de violín 1º, violín 2º y viola, ni siquiera en la parte de Trompa Principal. Sí aparece, sin embargo, en las particellas de oboe 2º, trompa 1º y trompa 2º. Es verdad, no obstante, que seguidamente, todos estos instrumentos tienen compases de espera. Para mí, podría tener sentido hacer un calderón por una razón y es que actuaría como un silencio entre la introducción – que presenta un tema que no vuelve a aparecer posteriormente – y el Tema 1º propiamente dicho. Desde otro punto de vista, todavía el discurso está iniciándose, no se ha desplegado ni el primer tema, por tanto, colocar un calderón ya tan pronto quizás pueda resultar chocante.
 - o La anacrusa del compás 31 inicia de nuevo el tema principal. El oboe no tiene *forte*, pero sí el violín 1º, violín 2º y viola, por tanto, tratándose de un unísono, se lo añadimos en nuestra edición.
 - o Lo mismo ocurre en la anacrusa del compás 80.
 - o En la anacrusa del compás 128 tampoco marca ninguna dinámica, nosotros añadimos *ff* ya que aparecen en el violín 1º y violín 2º. (En la viola indica *forte tutti*).
- Articulaciones: no aparece ninguna en todo el movimiento. Aparece todo picado.
- Apoyaturas: no aparece ninguna en todo el movimiento.
- Trinos: no aparece ninguno en todo el movimiento.
- Erratas: ninguna.

Oboe 2º

- Estado del manuscrito: bueno, se entiende perfectamente.
- Dinámicas:
 - o Compás 1: no aparece indicación dinámica. Lo añadimos en nuestra edición ya que suena al unísono con violines y viola y los tres tienen marcado *f* en el original manuscrito.
 - o Compás 14: como hemos dicho en oboe 1º, en este caso también aparece un calderón en el segundo tiempo del compás, duración de corchea, dejando libre la anacrusa del siguiente compás que es el comienzo del tema principal, en este caso presentado por vez primera por la Trompa Principal.
 - o En la anacrusa del compás 31 no aparece indicación dinámica pero nosotros la añadimos, *forte* al tratarse del tema principal a unísono con las cuerdas, teniendo éstas el *forte* escrito.
 - o Anacrusa del compás 80: el mismo caso que el anteriormente citado, colocamos un *forte* en nuestra edición.
 - o En la anacrusa del compás 218 no aparece indicación alguna, no obstante añadimos *ff* ya que aparecen en violín 1º y violín 2º.
- Articulaciones: en el manuscrito original no aparece ninguna articulación excepto 3 ligaduras entre negras, en los compases 159-160, 160-161 y 161-162.
- Apoyaturas: ninguna.
- Trinos: ninguno.
- Erratas: en los compases 38, 87 y 135 aparece la nota *re* de la cuarta línea en negra. Sin embargo en el primer violín, en todos los casos, aparece el *mib* del cuarto espacio. Esta nota forma parte de la melodía principal, la Trompa Solista, de hecho, ya había presentado el tema también con la nota *mib*. Es por ello que decidimos colocar un *mib* negra en el oboe 2º (se trata de un *mib* que hace el efecto de “apoyatura” que resuelve en el *re* de la tercera línea).

Trompa 1º

- Estado del manuscrito: muy bueno.

- Escritura: se puede apreciar muy bien que esta particella está escrita para la trompa natural en *mib*, ya que utiliza exclusivamente los sonidos de la serie armónica en posición abierta de la mano. Es típico este tratamiento de las trompas en el Clasicismo. Llevan las dos exactamente la misma figuración rítmica, y, o bien a unísono, o bien a una distancia interválica de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª u 8ª.
- Dinámicas:
 - o Compás 1: introducción, no aparece ninguna dinámica, añadimos *f* ya que la trompa apoya la célula rítmica que realizan las cuerdas y los oboes.
 - o Compás 14: aparece un calderón en el segundo tiempo, sobre un silencio de corchea.
 - o Compás 31: no aparece indicación dinámica pero añadimos *f* en nuestra edición por tratarse de la presentación del tema principal por parte de la orquesta, *tutti*, y venir anotado *f* en las cuerdas.
 - o Compás 80: nos encontramos con el mismo caso, añadimos, pues, *f*.
 - o Compás 218: tenemos el mismo caso que con los oboes, no aparece indicación dinámica pero las cuerdas tienen *ff*. Añadimos pues *ff*.
- Articulaciones: No aparece ninguna articulación.
- Apoyaturas: ninguna.
- Trinos: ninguno.
- Calderón: como hemos dicho, aparece uno en el compás 14, junto a trompa 2º, oboe 1º y oboe 2º.
- Errores: No se detecta ningún error. Aparecen 9 compases tachados justo en el compás 93. Parece ser que el copista se equivocó, se dio cuenta y los tachó.

Trompa 2ª

- Estado del manuscrito: muy bueno.
- Escritura: ver nota del apartado anterior.
- Dinámicas:
 - o Compás 1, introducción, no aparece ninguna dinámica, añadimos *f* ya que la trompa apoya la célula rítmica que realizan las cuerdas y los oboes.
 - o Compás 14, aparece un calderón en el segundo tiempo, sobre un silencio de corchea.

- o Compás 31 no aparece indicación dinámica pero añadimos *f* en nuestra edición por tratarse de la presentación del Tema principal por parte de la orquesta, *tutti*, y venir anotado *f* en las cuerdas.
- o Compás 80, nos encontramos con el mismo caso, añadimos, pues, *f*.
- o Compás 218: tenemos el mismo caso que con los oboes, no aparece indicación dinámica pero las cuerdas tienen *ff*. Añadimos pues *ff*.
- Articulaciones: No aparece ninguna articulación.
- Apoyaturas: ninguna.
- Trinos: ninguno.
- Calderón: como hemos dicho, aparece uno en el compás 14, junto a trompa 2º, oboe 1º y oboe 2º.
- Errores: No se detecta ningún error.

5.2.4. Elementos coincidentes entre el *Concierto para Trompa y Orquesta* de Chiapparelli y los *Conciertos para Trompa y Orquesta* de Mozart y Haydn y el *Concierto de Trompeta* de Hummel.

En el Clasicismo los conciertos para trompa tienen dos referentes fundamentales, Mozart y Haydn. Observemos el momento en que fueron compuestos unos y otros.

Conciertos para Trompa y Orquesta de Chiapparelli:

- *Concierto para Trompa y Orquesta en Mib Mayor* (1780)

Conciertos para Trompa y Orquesta de J. Haydn:

- Hob. VIIId:1 *Concierto para Trompa y Orquesta en Re Mayor* (1765, perdido)
- Hob. VIIId:2 *Concierto para dos Trompas y Orquesta en Mi bemol Mayor* (perdido)
- Hob. VIIId:3 *Concierto n° 1 para Trompa y Orquesta en Re Mayor* (1762)
- Hob. VIIId:4 *Concierto n° 2 para Trompa y Orquesta en Re Mayor* (1781)

Conciertos para Trompa y Orquesta de W. A. Mozart:

- *Concierto n° 1 para Trompa y Orquesta en Re Mayor, KV 412* (1791)
- *Concierto n° 2 para Trompa y Orquesta en Mi bemol Mayor, KV 417* (1783)

- *Concierto n° 3 para Trompa y Orquesta en Mi bemol Mayor, KV 447* (circa 1784, 1787)
- *Concierto n° 4 para Trompa y Orquesta en Mi bemol Mayor, KV 412* (1786)

Si observamos las fechas de composición de estos conciertos, los que han llegado hasta nosotros, comprobamos que fueron publicados con posterioridad al concierto de Chiapparelli (1780), todos, excepto uno, el concierto n° 1 de J. Haydn.

Como era habitual en la época, la estructura general del concierto coincide en casi todos los casos, tres movimientos, el primero *Allegro*, el segundo más lento y el tercero de nuevo *Allegro*. (El *Concierto n° 1 de Mozart*, está formado por dos movimientos, se cree perdido el segundo, lento). En la forma tampoco difieren, un primer movimiento en forma Sonata, un segundo movimiento en forma Lied y un tercer movimiento en forma Rondó.

Me gustaría resaltar algunos elementos melódico-rítmicos del concierto de Chiapparelli que me ha sorprendido ya que los encontramos prácticamente idénticos en alguno de los conciertos de Mozart y Haydn.

CONCIERTO DE CHIAPPARELLI versus CONCIERTO N° 1 DE MOZART

En los compases 19, 20 y 21 (también 27, 28 y 29) de nuestro concierto encontramos un pequeño fragmento prácticamente idéntico (con la diferencia de un semitono por la tonalidad de las obras y una semicorchea) al que aparece en los compases 4, 5 y 6 del Concierto n° 1 de Mozart.

En los compases 93, 94 y 95 (también en 101, 102 y 103, y también en 137, 138 y 139) encontramos el mismo motivo esta vez todavía más parecido al de Mozart ya que ni siquiera aparece la semicorchea.

Compases: final del 27, 28 e inicio del 29:

The image displays a musical score for measures 27, 28, and the beginning of measure 29. The score is written for a Trompe (trumpet) and an Orchestra. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score consists of nine staves. The first staff is for the Trompe, which has a whole rest in measures 27 and 28, and a half note in measure 29. The second staff is for the first violin, which has a melodic line in measures 27 and 28, and a half note in measure 29. The third staff is for the second violin, which has a whole rest in measures 27 and 28, and a half note in measure 29. The fourth staff is for the viola, which has a whole rest in measures 27 and 28, and a half note in measure 29. The fifth staff is for the first cello, which has a whole rest in measures 27 and 28, and a half note in measure 29. The sixth staff is for the second cello, which has a melodic line in measures 27 and 28, and a half note in measure 29. The seventh staff is for the double bass, which has a whole rest in measures 27 and 28, and a half note in measure 29. The eighth staff is for the first woodwind, which has a whole rest in measures 27 and 28, and a half note in measure 29. The ninth staff is for the second woodwind, which has a whole rest in measures 27 and 28, and a half note in measure 29. The score includes dynamic markings: *f* (forte) in measures 28 and 29. The score also includes a trill marking in measure 28.

Figura nº 59: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 1º mov. Compás 27 y ss.

Compases: final del 4, 5 e inicio del 6:

Concerto for Horn in D Major, K. 412
Orchestra Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Allegro

Oboe

Fagotti

trincipale in D

Violino I

Violino II

Viola

Basso

p

Figura 60: W. A. Mozart, *Concierto n°1 para Trompa y Orquesta*. 1° mov. Compases 1 y ss.

¿Había Mozart escuchado este concierto? ¿Recogió en alguno de sus viajes este motivo? ¿Se le quedó grabado en algún rincón de su memoria y lo utilizó años después en este concierto? Es posible que Mozart y Chiapparelli se encontraran en París en los alrededores de 1780. Tenemos los siguientes datos en relación a Mozart: compuso su *Sinfonía n° 31 en Re M, "París"*, en el año 1778, precisamente en París. La obra fue publicada por la editorial Sieber y puesta a la venta el 20 de febrero de 1779. Esta sinfonía fue programada e interpretada por el "Concert Spirituel" (una de las primeras instituciones que organizó conciertos públicos en París, 1725 - 1791) en varias ocasiones, entre ellas el 14 de mayo de 1780⁶⁸. El concierto de Chiapparelli se publica justo en 1780...

Hay, aparte del motivo musical mencionado el cual por ser tan evidente ya en una primera escucha nos recuerda a Mozart, hay, decía, múltiples elementos comunes entre los conciertos del genio de Salzburgo y el de Chiapparelli: la tonalidad de *Mib M* del concierto de Chiapparelli es la usada por Mozart en los conciertos 2º, 3º y 4º, el uso de las escalas como elemento melódico fundamental, la presencia de una "Cadencia" libre para el solista hacia el final del primer movimiento, iniciada con un acorde de tónica 6/4 (en segunda inversión) y finalizada con un trino por parte del trompista y en general el carácter plenamente clásico de los dos conciertos, con los finales de frases bien definidos y siempre con una elegancia evidente.

CONCIERTO DE CHIAPPARELLI versus CONCIERTO N° 2 DE HAYDN:

En el segundo movimiento del *Concierto n° 2 para Trompa y Orquesta* de Haydn encontramos algunos elementos similares en relación al concierto de Chiapparelli. En primer lugar Haydn en este concierto en *Re Mayor* presenta su segundo movimiento en la tonalidad relativa menor, *Si m*, al igual que hace Chiapparelli que, siendo la tonalidad de *Mi bemol Mayor* la que corresponde a su concierto, pasa a ser, en su segundo movimiento, la de la relativa menor, que en este caso es *Do menor*. Pero esto solo sería anecdótico si no fuera acompañada por una figuración rítmica característica que hermana, de alguna manera, los dos conciertos, se trata de la "semicorcha con puntillo y fusa" en el caso del concierto de Haydn (compás 16 y siguientes en la parte de la trompa) y "corchea con puntillo y semicorchea" en el caso del de Chiapparelli (compases 32 al 42 inclusive, y especialmente el 34 y 38) que nos recuerda la relación entre ambos. Al ser el tempo del segundo movimiento del concierto de Haydn más lento que el de Chiapparelli, encontramos que el resultado rítmico, emocional,

⁶⁸ DEUTSCH, Otto Erich: *A Documentary Biography*. Stanford: Stanford University Press, 1965, p. 188.

sonoro es prácticamente el mismo. Se perciben, además, en los dos casos un juego de modulaciones entre modo mayor y modo menor, aunque no en esta melodía.

Concierto para Trompa y Orquesta de Chiapparelli:

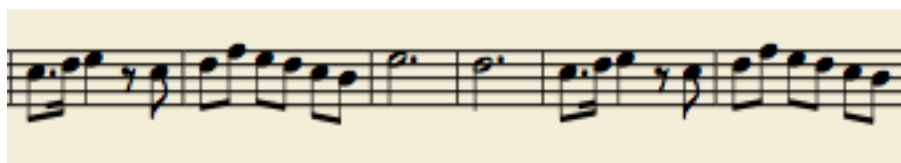


Figura nº 61: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 2º mov. Trompa Principal. Compases 34 y ss.

Concierto nº2 para Trompa y Orquesta de J. Haydn:

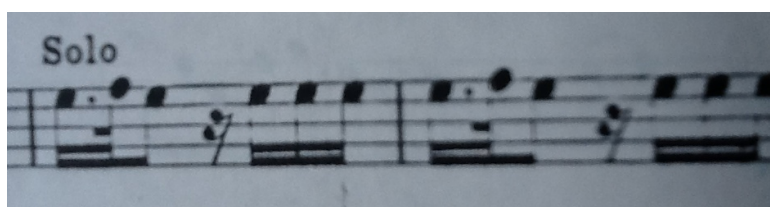


Figura nº 62: J. Haydn. *Concierto nº2 para Trompa y Orquesta*. 2º mov. Trompa Solista. Compases 16 y 17.

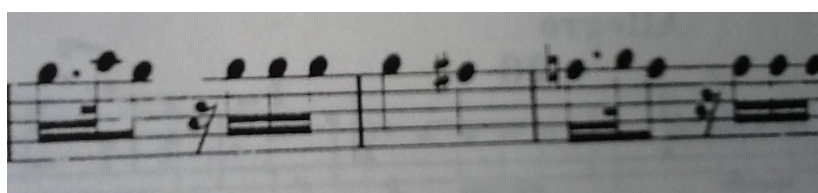


Figura nº 63: J. Haydn. *Concierto nº2 para Trompa y Orquesta*. 2º mov. Trompa Solista. Compases 22, 23 y 24.

CONCIERTO DE CHIAPPARELLI versus CONCIERTO PARA TROMPETA: DE J. N. HUMMEL

Johann Nepomuk Hummel nació en Presburgo, la actual Bratislava el 14 de noviembre de 1778 y falleció en Weimar el 17 de octubre de 1837. Este compositor austríaco fue también un virtuoso pianista y curiosamente discípulo de W. A. Mozart. El *Concierto en Mib*

Mayor para Trompeta y Orquesta (originalmente escrita en *Mi Mayor*), data del 8 de diciembre de 1803 aunque fue estrenado en 1 de enero de 1804⁶⁹.

Podemos observar la similitud entre los compases 129 y 130 del concierto de Chiapparelli y los compases 194 al 202 del tercer movimiento del concierto de trompeta de Hummel. La misma figuración rítmica y notas. Incluso podemos afirmar que las notas y la figuración rítmica que aparecen en los compases 194, 196, 198 y 200 son “exactamente iguales” a las que aparecen en los dos compases 129 y 130 del concierto de trompa. La única diferencia es que en un caso se extiende a través de cuatro compases de 2/4, y en el otro caso aparece en dos compases de 4/4.

Concierto para Trompa y Orquesta de Chiapparelli (1780):



Figura nº 64: Chiapparelli, *Concierto para Trompa y Orquesta*. 1º mov. Trompa Principal. Compases 129 y 130.

Concierto para Trompeta y Orquesta de Hummel (1803):

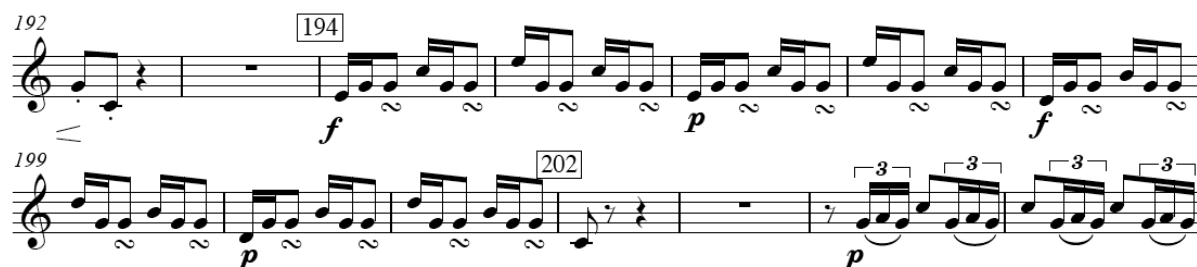


Figura nº 65: Hummel, *Concierto para Trompeta y Orquesta*. 3º mov. Trompeta Solista. Compases del 192 al 205.

Una vez más, no es que Chiapparelli tomara en consideración esta música de Hummel, sino, más bien, lo contrario, quizás Hummel conociera el concierto de Chiapparelli y “tomara prestados” estos compases para su concierto. La similitud es extremadamente obvia.

⁶⁹ KOEHLER, Elisa: *In search of Hummel*. International Trumpet Guild Journal, January 2003, p. 7.

5.2.5. Recursos técnicos que requiere el concierto y aspectos interpretativos.

Este concierto, está pensado, diseñado, compuesto, como hemos dicho, para la trompa natural. Hoy por hoy este instrumento, en general, es poco usado, (aunque mucho más ahora que hace unos años), únicamente por especialistas que realizan conciertos con orquestas que utilizan instrumentos llamados “originales”, es decir, los instrumentos que se usaban en la época en que fue escrita la música que interpretan. Es importante conocer este instrumento, su sonoridad y sus dificultades para comprender mejor la idea original del autor. En este sentido me gustaría hacer unas puntualizaciones: la trompa natural no tenía la sofisticación que (desde el punto de vista mecánico) tiene la trompa de nuestros días, con mayor número de tubos, de ángulos, que a su vez son más estrechos, y, por supuesto, todo el mecanismo referente a las válvulas, cilindros o pistones. Estaba formada por un tubo sonoro continuo, con ángulos muy abiertos, prácticamente siempre construida a la manera de círculos grandes. Ello propiciaba que el sonido fuera más dulce, más suave y con una vibración extraordinaria (a mayor sencillez en la construcción, mayor vibración del tubo y por tanto más libre y mejor sonoridad).

Efectivamente, es una trompa más fácil de hacer sonar, más franca, directa. La campana es significativamente más pequeña con lo cual más “pequeño” es también el sonido. Esta “facilidad”, suavidad y sonoridad (menos ampulosa que las modernas) es la que debemos buscar en estos conciertos clásicos aun cuando los interpretemos con las trompas actuales.

Un aspecto importante es que con la trompa natural, obviamente, no se podían hacer los trinos con movimiento de válvulas, (como es el caso con las trompas modernas), era necesario el dominio de los trinos de labio. Debemos por tanto, también con la trompa moderna, en lo posible, realizar los trinos que aparecen en el concierto con los labios, de esta manera nos acercamos más a la manera en que se interpretaban en la época (además de que es como más limpios salen, generalmente).

Por otra parte, el uso de la mano marcaba, sin duda, no solo la sonoridad en ciertos pasajes, también la manera en que el trompista decidía interpretar algunos pasajes. Por ejemplo, si tenía que mover rápidamente la mano en una frase virtuosística, quizás prefiriera realizar esas notas ligadas y no picadas, para no complicar la ejecución más todavía.

Pero dicho todo esto, lo que sí tenemos en común los trompistas de la época y los de hoy, son, por una parte una serie de exigencias técnicas imprescindibles y por otra una idea del fraseo, de la interpretación en general, que me gustaría comentar:

- En primer lugar, este Concierto nos obliga a buscar una EXPRESIÓN y una SONORIDAD NATURAL (imitando de alguna manera el sonido de la trompa natural, recordemos que esta música aspira, de alguna manera, a la belleza clásica). Se trata de lo más importante, la materia prima, con la que construimos el discurso, y debe estar igualada en todo el registro, rico en armónicos, ni demasiado claro ni demasiado oscuro, sino centrado y transparente, y sin manierismos. Huir de las exageraciones en las dinámicas. No son necesarios los pianísimos o los fortísimos que posteriormente en el Romanticismo serán imprescindibles. Como nos recuerda Dauprat: “La expresión puede ser ficticia, y como tal, es lo que llamamos manierismo. Es la caricatura del sentimiento, la propiedad de aquellos que no sienten nada o que sienten equivocadamente. Este tipo de expresión consiste en exagerar todos los matices, en forzar ciertos sonidos hasta el punto de llegar a ser inaudibles. Para que nada falte a estas extravagancias, ciertos trompistas añaden comunmente el levantar los brazos, los hombros, así como entornar los ojos para dar de esta forma una impresión inspiradora. ¡Jóvenes estudiantes! Evitad cuidadosamente estas faltas y procurad que vuestros medios de ejecución no se aparten de lo natural”⁷⁰. Charles Avison (1709 – 1770) nos recuerda: “Una de las mejores reglas generales, quizá, que se puedan establecer en cuanto a la expresión musical, es aquélla que realza lo patético en las demás artes: *una simple mixtura de naturalidad y sencillez*”⁷¹

- En segundo lugar, exige también una gran claridad y elegancia en la ARTICULACIÓN. Unos ligados limpios y nítidos, pero también una articulación directa y noble. Ello se pone de manifiesto en los pasajes de mayor dificultad: las escalas que aparecen en el primer movimiento, las emisiones de las notas agudas en el segundo y en general todo el tercer movimiento.

- En tercer lugar un gran DOMINIO DEL REGISTRO medio y agudo del instrumento, ya que, no olvidemos que la nota más aguda que aparece es un Re sobreagudo (hablando en trompa en *fa*), o un *mi* (hablando en trompa en *mi bemol*), una nota no usual en el repertorio trompístico.

- En cuarto lugar un gran control de la medida, del RITMO, procurando que sea lo más exacta posible, lo más regular posible (estudio con el metrónomo) y un control de los MATICES. Esta es la medida de Clasicismo, un rigor casi absoluto en este sentido, como base, que permite una cierta libertad para “cantar” al instrumento solista, pero

⁷⁰ ZARZO, Vicente: *Grandes trompistas... Op. Cit.*, p. 79.

⁷¹ AVISON, Charles: *An Essay on Musical Expression*. 1752. Reedición: England, Pierre Dobois, 2004. En DART, Thurston: *La interpretación de la música*. Madrid, A. Machado libros, Mínimo tránsito, 2002, p.123.

siempre con ese equilibrio, como nos recuerda Stowell citando a H. Chandler en *Mozart y su realidad*: “En tiempos de Mozart se aplicaban cuatro tipos de *rubato*; el más habitual suponía cierta flexibilidad del ritmo melódico prescrito, manteniendo un tempo constante, sobretodo en los tiempos lentos. Sus contemporaneos elogiaban a Mozart por su aplicación de esta técnica...” Y añade: “Los matices, tanto si se indicaban como si no, servían para establecer los puntos altos y los contornos genéricos de las frases, así como su contorno expresivo”⁷².

- En quinto lugar una gran FLEXIBILIDAD que permita afrontar con precisión los pasajes virtuosísticos (semicorcheas, fusas, apoyaturas-mordentes, cambios rápidos de registro, etc).

- En sexto lugar un control de los TRINOS DE LABIO en todo el registro del concierto, especialmente en el registro agudo, donde son de mayor dificultad. En la época era un tema de gran importancia que se explicaba en algunos tratados, como vemos en este del trompista Vanderbroek: “Hay algunos profesores que producen el trino con movimientos de la lengua, siendo este un mal sistema. Otros los producen moviendo la trompa sobre los labios, igualmente un mal método. La mejor forma de producir el trino es moviendo el labio inferior al principio del trino. Cuando ya está éste en movimiento, debe mantenerse entonces el movimiento inicial arrojando la columna de aire ininterrumpidamente al instrumento produciéndose el trino casi por si mismo”⁷³. Era habitual iniciar el trino por la nota superior, para la forma correcta de realizar los adornos y los trinos, desde el punto de vista de la interpretación, podemos consultar la lista, que propone Thurson Dart⁷⁴. Y finalmente recordemos lo que él mismo nos dice acerca de ello: “Los adornos constituyen un asunto delicado e instintivo; si no adornan son peor que inservibles, y la ansiedad sobre la verdadera forma de realizarlos nunca debe empañar la percepción del intérprete de la estructura subyacente de la música a la que adornan”⁷⁵.

- En séptimo lugar un conocimiento de las NORMAS INTERPRETATIVAS de la época. Como nos recuerda Ulrich Michels: “Los ideales del Clasicismo son la sencillez y la claridad... Se eleva (la música clásica), y con ella el hombre a un rango superior. Su naturaleza ingeniosa podía colmar un contenido ético más elevado. La música del

⁷² STOWELL, Robin: *Práctica interpretativa*, en Howard Chandler Robbins Landon, *Mozart y su realidad*, Barcelona, Labor, 1991. pp. 325-327

⁷³ VANDENBROEK, Othon: *Traité général de tous les instruments a l'usage des compositeurs*. París, 1800. En ZARZO, Vicente, *Grandes trompistas... Op Cit.*, p. 63.

⁷⁴ DART, Thurson: *La interpretación... Op. Cit.*, p. 275.

⁷⁵ *Ibid*, p.161.

Clasicismo pleno aumentó su sentido y habló a la humanidad”⁷⁶. Por otro lado, el compositor y literato alemán J. A. Scheibe (1708 – 1776) nos advierte “con el ideal de naturalidad se ataca lo *artificial* y *confuso* del Barroco, que *oscurece la belleza natural*, y se piensa que solo la naturaleza otorga belleza al arte”⁷⁷.

- Y por último, y no por ello menos importante, sino todo lo contrario, aquello que, quizás, hace la diferencia entre una buena interpretación y una excelente: la AFINACIÓN.

La actitud creativa del intérprete es fundamental, como nos indican tratados sobre el aspecto estético de la interpretación musical ya a mediados del siglo XVIII. Nos recuerda Leopold Mozart, el padre del genio de Salzburgo: “Es necesario saber cuándo cambiar de lo suave a lo enérgico por propio impulso y sin necesidad de indicaciones”⁷⁸. O el mismo Emanuel Bach (1714 - 1788): “si un intérprete no se emociona él mismo con lo que toca, nunca emocionará a otros, que es lo que debería ser su verdadero objetivo”⁷⁹. Todo ello debe ser medido, como nos recuerda el sabio músico Sergiu Celibidache en 1986 cuando expresa la idea de que la música se debe identificar no con la belleza sino con la verdad. En una entrevista posterior, en 1993, llega al extremo de manifestarse radicalmente en contra de las libertades del intérprete: “En música nada puede ser interpretado... Todo viene dado”⁸⁰.

Si leemos estas palabras con discernimiento, con sentido común, con inteligencia, encontraremos las verdades que encierran y, en ningún caso, veremos contradicciones.

Sócrates, el filósofo griego, (quizás el más grande) no escribió ni una página en toda su vida. Sus enseñanzas, sin embargo, fueron recogidas por sus discípulos. Algunos filósofos (especialmente en Oriente) afirman que la verdadera sabiduría se transmite de manera oral y que los textos representan ecos lejanos de aquella. A lo largo de estos años de aprendizaje con algunos maestros, he tenido la oportunidad de percibir el perfume de esta verdad. Por eso muchos de los datos que puedo dar aquí tienen su origen en la experiencia viva de la música, y quizás no tanto en textos que, por supuesto, son de gran valía. La “música” no se puede escribir. Ni siquiera comprender. Vuela demasiado alto y

⁷⁶ MICHELS, Ulrich: *Atlas de música*, 2. Alianza Editorial, 1992, p. 369.

⁷⁷ SCHEIBE, Johann Adolf: *Der Cristischen Musicus*. Hamburgo, 1740. En *Ibidem*.

⁷⁸ MOZART, Leopold: *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. En BLUM, David: *Casals y el arte de la interpretación*, Barcelona, Idea Books, 2000, p. 33.

⁷⁹ LAWSON, Colin, y STOWELL, Robin: *La Interpretación histórica de la música*, Madrid, Alianza, 2005, 2005. p. 46.

⁸⁰ ZELLE, Tom: *Sergiu Celibidache: Analytical approaches to his teachings on phenomenology and music*, Ann Arbor, UMI, 1996, p. 106.

demasiado cerca como para conceptualizarla y encerrarla en unas páginas, por muy excelsas que sean. Recuerdo dos definiciones de “música” dadas por el célebre director de orquesta Sergiu Celibidache (recogidas en un Documental), a un alumno cuando dirigía a toda una orquesta sinfónica, y aquello que sonaba resultaba correcto pero aburrido. Le dijo con vigor: “¡Esto no es música!” a lo que añadió: “¡Música es cuando usted canta en la ducha!”. En otro momento del Documental afirma: “Música es usted”⁸¹. Otro gran sabio que vivió hace unos 2000 años, en la otra parte del mediterráneo, nos recuerda: “el que tenga oídos para oír que oiga”⁸².

5.2.6. Aportaciones de este concierto al mundo de la trompa.

El redescubrimiento de este concierto y su recuperación creemos que puede suponer una interesante aportación a la comunidad artística musical y trompística internacional. Entre otras razones porque podemos afirmar con seguridad, que esta obra, para la trompa solista, tiene una dificultad extraordinaria: del primer movimiento podemos destacar las frases largas con escalas que ascienden y descienden, y agotan, repetidamente, las notas más agudas del registro de la trompa, como son el *si bemol*, el *do* y, como ya hemos apuntado antes, hasta el *re* agudos (hablando en *fa*); otro elemento de gran dificultad es el semitrino *fa - sol* agudo y especialmente el trino *sol - la* agudo (hablando en *fa* también), los cuales requieren un gran control de la embocadura, la columna de aire, la flexibilidad de los labios y la fortaleza muscular; los dos compases de semicorcheas y fusas de este primer movimiento requieren, también, un gran dominio y una gran flexibilidad para poder ser interpretados correctamente. Del segundo movimiento podemos destacar la nota de partida posterior a los dos calderones colocados sobre un silencio de corchea, un *si bemol* agudo, de gran dificultad de emitir de manera directa, sin preparación.

Sin duda este concierto, de alguna manera, muestra que en la época, el nivel técnico de los trompistas debía ser muy alto ya que de otra manera habría sido imposible interpretarlo. Aun hoy en día se trata de un concierto muy difícil para la trompa moderna, cuánto más para un trompista de la época que tocaba en trompa natural en *mi bemol* con la dificultad que ello conlleva, entre otros, sus correspondientes movimientos de la mano derecha a gran velocidad.

⁸¹ CELIBIDACHE, Serge Ioan: *Le Jardin de Celibidache, Rencontre avec un homme extraordinaire*. France, Celi Production, 1997. DVD.

⁸² PIÑERO, Antonio: *Textos gnósticos, Biblioteca de Nag Hammadi II, Evangelio de Tomás, 24*. Madrid, Editorial Trotta, 2004, p. 84.

Me gustaría resaltar la aportación de este concierto, a mi modo de ver, a lo que podría ser su “uso pedagógico”. Las dificultades que encierra, lejos de ser un hándicap para los alumnos, supone un reto perfectamente superable, eso sí, para alumnos de estudios superiores. Un ejemplo de ello es el trino que ya hemos comentado con anterioridad, de *sol - la* agudos (hablando en *fa*), que va a requerir un estudio muy consciente por parte del alumno para controlarlo pero que, de conseguirse, amplía significativamente la capacidad técnica del mismo, especialmente porque no son habituales estos trinos tan agudos y su resolución exitosa supone el control mucho más seguro de los trinos más habituales (uno o dos tonos más graves). Vale decir: cuando superamos una dificultad alta, adquirimos mayor seguridad en el nivel inmediatamente inferior, que es el caso de los trinos en los conciertos de Mozart.

Otro ejemplo de “uso pedagógico” los vemos en las escalas que aparecen. Se trata de las escalas de *Si bemol Mayor* en primero, segundo y tercer grados, llegando a un *re* sobreagudo. Estas escalas en el caso de los conciertos de Mozart aparecen solamente en el primer grado, de *si bemol* a *si bemol* agudo. Un control bien claro en el estudio de las que propone el concierto Chiapparelli, sin duda, afianzan y aseguran las que escribe Mozart.

La aportación más importante de este concierto es, bajo mi punto de vista, el hecho de que representa una “síntesis” de los conciertos más importantes del Clasicismo. Podríamos decir que, de alguna manera, es el “padre” de los famosísimos conciertos de trompa de Haydn y Mozart. Hemos visto que en este concierto de Chiapparelli aparecen, prefigurados, elementos que serán usados más tarde por estos compositores. Es, por tanto, bajo mi punto de vista, un concierto “imprescindible” para comprender el devenir posterior y de introducir, desde un punto de vista pedagógico, al alumno, en esta época.

Otra aportación de este concierto es, precisamente, la ausencia de la línea del bajo en el segundo y tercer movimientos. Es el primer y único concierto de trompa en la historia en que esto ocurre (hasta donde podemos conocer). Ahora bien, por si la razón de no encontrar esas partituras fuera que se hubieran perdido, proponemos su composición e inclusión en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO VI. Recuperación: reconstrucción, edición y publicación

6.1. Reconstrucción de la obra. Composición de la línea del bajo del 2º y 3º movimientos.

Uno de los aspectos más fascinantes de este trabajo ha sido la reconstrucción de la obra y su plasmación en un programa de edición⁸³ mediante el ordenador. Esta misma edición hecha por mí en casa, es la que hemos publicado, a través del programa *Finale*, en la editorial Tritó. Me gustaría realizar algunas consideraciones acerca de ello y la metodología que he seguido:

- Comprobación del estado de los manuscritos que, en general es bueno.
- Comprobación de si el manuscrito nos ha llegado con todas sus partes. Como ya he mencionado en un apartado anterior, falta la parte del bajo del segundo y tercer movimientos.
- Comprobación de posibles errores, desde cualquier punto de vista, armónico, melódico, rítmico...

En los apartados 5.2.1., 5.2.2., 5.2.3. y sus subapartados correspondientes, (estudio de cada una de las partituras) hemos presentado un análisis pormenorizado de los elementos musicales fundamentales que ha servido de base para la reconstrucción de esta obra.

Pero, ¿cómo explicamos el hecho de que el concierto nos ha llegado sin las particellas del bajo del segundo y el tercer movimientos? Podemos barajar dos hipótesis que podrían explicarlo:

- Primera hipótesis: que el compositor decidió *no incluir esta parte de bajo* en estos movimientos.
- Segunda hipótesis: que sencillamente *estas partes se han extraviado*. Era habitual en la época que esto sucediera, tengamos en cuenta que las partituras pertenecieron a Joao Antonio Rivas, quien anduvo a lo largo y ancho de la Península Ibérica: es posible que en ese andamiaje llevara consigo las partituras y que alguna de ellas se perdiera y/o reescribiera para ser tocada por más violinistas (por ejemplo) o por alguna otra razón. Creemos que esta hipótesis conecta con la constatación de la procedencia diversa del papel del manuscrito, como las filigranas demuestran, en Barcelona, Santiago y Madrid (capítulo 4.2.3). Es verosímil, pues, que la partitura del

⁸³ *Symphony Pro* y *MuseScore*.

basso pudiera haberse perdido en alguno de los viajes de Rivas (a veces se utilizaba la partitura del basso, sin que esto indique menosprecio alguno a este noble instrumento, como carpeta en donde depositar el resto de partituras, lo cuál podría hacer más plausible todavía esta hipótesis).

No obstante y desde un punto de vista estrictamente musical, este ha sido el proceso intelectual que hemos seguido: dado que no ha aparecido ninguna *particella* donde se especifique que el autor desea “*tacet*” para el basso (como sí ocurre en el caso de oboes y trompas), pensamos que se habrían perdido y el primer impulso que tuvimos fue el de reconstruir la línea del basso de los dos movimientos. Un estudio más profundo nos reveló que en el caso del segundo movimiento quizás no estaría del todo justificado. En nuestro afán por ser lo más fiel posible a la idea original del compositor nos dimos cuenta de que la línea armónica funciona perfectamente a lo largo de este segundo movimiento sin la necesidad de la incorporación de una cuarta voz. Por otra parte el compositor quizás quería crear una atmósfera diferente en este segundo movimiento, más sutil e íntima. Recordemos que también prescinde de los vientos (los dos oboes y las dos trompas) en este momento. Todo ello nos llevó a tomar la decisión de dejar tal y como está el segundo movimiento. Sin embargo, después de pensarlo mejor, llegamos a la conclusión de componer una línea de basso en este movimiento dejando a los intérpretes la libertad de incorporarla a su interpretación o no. Eso sí, hay un fragmento que decidimos dejarlo sin basso, debido a la frágil y a la vez sólida belleza que habita en él (desde el compás 16 al 25 incl.).

En el caso del tercer movimiento hemos considerado mejor componer una nueva línea de basso de principio a fin por tres razones fundamentales:

1. La primera porque generalmente el tercer movimiento posee una vitalidad y una intensidad que se despliega con plenitud y alegría, y en ese sentido el basso aporta una seguridad y una profundidad que no aporta ningún otro instrumento.
2. La segunda porque en algunos momentos la presencia del basso enriquece y hasta “completa” el “corpus armónico”.
3. Y la tercera porque los vientos, después de no intervenir durante el segundo movimiento por estar en “*tacet*”, vuelven a aparecer en este tercero. ¡Parecería pues lógico que también el basso volviera a tocar! Sin él, la balanza sonora, a mi modo de ver y tras una atenta reflexión, queda algo descompensada.

De esta manera, en nuestra edición, el primero y el tercer movimientos aparecen con las cuerdas completas (basso incluido) e instrumentos de viento; el segundo, sin embargo, aparece como un movimiento muy especial, más liviano, sutil, íntimo, con basso opcional (excepto en el fragmento señalado anteriormente que directamente no lo hay) y sin instrumentos de viento.

Los criterios generales que hemos seguido el compositor Javier Costa y quien escribe estas líneas para la composición de la línea del basso (ver anexo 1) han sido sencillos y claros. A continuación los exponemos junto a algunos comentarios más concretos:

1. Afortunadamente nos ha llegado la parte del basso del primer movimiento, por lo que el criterio fundamental ha sido, como no podía ser de otra manera, el de ser fieles al uso que Chiapparelli hace del mismo en ese movimiento, buscando la fidelidad y homogeneización en todo el concierto. Esto ha respondido a muchas de las preguntas que se nos han presentado y supone una solución generalmente clara y directa: marcar la fundamental del acorde en figuraciones más lentas que la viola o doblar directamente esa voz. Esto es lo que impregna el primer movimiento.
2. Máxima fidelidad al estilo de la época, tomando como ejemplo excelso las composiciones de Mozart.
3. En los compases 42 y siguientes del segundo movimiento hemos optado por el uso del pizzicato para no cargar en demasía el movimiento de corcheas que realizan los violines y la viola.
4. En los compases 157 y siguientes del tercer movimiento hemos compuesto una línea del bajo que realiza terceras en relación a las notas fundamentales del violín primero, aportando a ese momento una fantasía propia del estilo de la época, sobretodo teniendo en cuenta que se trata del final del movimiento y de la obra.
5. En el compás 161 del tercer movimiento optamos por respetar el acorde de do menor en concordancia con la voz de la viola. Quizás es error del copista y Chiapparelli quería mib mayor, pero no lo podemos saber. Este acorde le da una profundidad emocional que no tendría si fuera mib mayor. Y la decisión ha venido marcada por buscar un espejo o hacer un guiño al segundo movimiento, que está en do menor, y es de una profundidad humana extraordinaria. En la versión para trompa y piano hemos puesto mib mayor porque nos pareció que con este conjunto de cámara el resultado era mucho más adecuado: funcionaba mejor.

6.2. Edición y publicación de la obra

En el caso de la edición de partituras de compositores de la época del Romanticismo, del siglo XX y del XXI, resulta obligatoria la fidelidad absoluta a las indicaciones del autor, debido al afán del compositor “romántico” de escribirlo todo, de anotar todos los detalles que consideraba fundamentales y que el músico debía conocer y respetar. Esto es así aun cuando Mahler afirma aquello de que “Todo está escrito en la partitura, menos lo Esencial”⁸⁴. Pues bien, si el romántico escribe exactamente lo que quiere del intérprete, en el Clasicismo no ocurre así, los compositores de esta etapa escriben muy pocas articulaciones y dinámicas, dejando al artista-intérprete una gran libertad de elección en su ejecución.

Podríamos haber realizado una edición de esta obra escribiendo las articulaciones y dinámicas que usualmente se emplean en la interpretación de esta música, como ocurre en otras ediciones, sin embargo hemos preferido no hacerlo. De esta manera, hemos construido una edición Urtext, fiel a la que nos hemos encontrado, confiando en que la inteligencia e intuición del intérprete le guiará para saber leer más allá de lo concreto, lo escrito, y dándole toda la libertad para que recree él mismo el espíritu de la música de este estilo y de esta época.

Así pues, para la edición de la obra he tenido en cuenta tres criterios fundamentales:

- Primero: máxima *fidelidad* al manuscrito original.
- Segundo: *corregir* los posibles olvidos o errores del copista que aparezcan de una manera evidente. He encontrado errores de notas en el papel de la Trompa Principal que he corregido por su radical enfrentamiento con la armonía que llevan los instrumentos de la orquesta en ese momento. También se presentan muy evidentes errores del copista en otras particellas que, al ser cotejadas con el resto de la orquesta, aparecen muy claros.
- Tercero: colocar entre *corchetes* las indicaciones dinámicas que no aparecen en el manuscrito original pero que sí aparecen en el mismo lugar en otras voces que están haciendo el mismo ritmo o la misma melodía. De igual manera, colocar *ligaduras discontinuas* cuando, estando ausentes en el original manuscrito en ese lugar y esa voz, sí aparecen en el mismo lugar en otras voces. Hemos seguido la misma idea en relación a las articulaciones.

⁸⁴ DESCHAUSSEES, Monique: *El intérprete y la música*. Madrid, Rialp, 2002, p.45. Original en francés: *La musique et la vie*. París, Buchet/Chastel, 1998, p. 45.

Para todas las decisiones que he tomado en la edición de esta partitura he intentado que me acompañaran la “lógica”, el “sentido común” y mi propia experiencia de más de treinta años tocando en diferentes orquestas.

El resultado es una edición “limpia”, sin adiciones personales que pudieran tergiversar el sentido original del compositor, abierta a posibles interpretaciones que puedan realizar los diferentes intérpretes.

La editorial Tritó de Barcelona publica finalmente la obra en una elegante y cuidada edición URTEXT el día en que estrenamos el concierto en Madrid (ver anexo 1).

Se incluye en ella un listado de los errores del manuscrito original y un prefacio que explica brevemente la “historia” del descubrimiento de este concierto.

CAPÍTULO VII. Interpretación, grabación y transcripción

7.1. Interpretación del concierto

Tras haber realizado el trabajo de reconstrucción de la obra (análisis, detección de errores y corrección, composición de la voz del bajo del segundo y tercer movimiento), la edición urtext y la publicación, hemos realizado un estudio acerca de la interpretación que nos ha llevado a celebrar el estreno mundial de la obra en diferentes lugares de España en donde he interpretado el papel de Trompa Principal o Trompa Solista.

7.1.1. “Premier” o estreno absoluto en Madrid, año 2013

El día 24 de abril de 2013, doscientos treinta y tres años después de su publicación en París, en la Sala Manuel de Falla del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid realizamos el estreno de la obra. Ello ha sido posible gracias al acompañamiento de la Orquesta de Cuerdas del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid dirigida por Iagoba Fanlo, reconocido director, excelente violoncellista y profesor del RCSMM.

Hicimos varios ensayos en los cuales no hubo ningún problema destacable. En el segundo movimiento apareció la duda, por parte del director y algunos músicos, de si realizar la introducción en tono menor en su modalidad armónica (tal y como está en el manuscrito, con la alteración del 7º grado) o melódica (con la alteración de 6º y 7º grados). Por mi insistencia, ya que es lo que está escrito y no, no hay indicios de que sea ningún error, finalmente fuimos fieles al original. Bajo mi punto de vista, el director le inyectó a la interpretación un espíritu adecuado, vigoroso y enérgico en el primer movimiento, grave y profundo en el segundo y ligero y alegre en el tercero.

Al acto, abierto al público, asistieron algunas personalidades relacionadas directa o indirectamente con la obra que pudieron, previamente a la interpretación de la misma, comentar algunas ideas a cerca del concierto, son:

1. Ana Guijarro: pianista de reconocido prestigio y directora del RCSMM.
2. José Carlos Gosálvez: director del departamento de música de la Biblioteca Nacional de España, fue director de la biblioteca del RCSMM cuando él mismo descubrió el manuscrito del concierto de Chiapparelli.

3. Enrique Muñoz: compositor, Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid y director de la presente tesis.
4. Javier Costa: compositor, Doctor por la Universidad de València, profesor de análisis y co-autor de la composición de la voz del bajo del segundo y tercer movimientos.
5. Bernat Cabré: representante de la editorial Tritó.

Gran hallazgo. Invitación Concierto



Manuscrito de gran valor encontrado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Recuperación del *Concierto para Trompa y Orquesta en Mib M*, de [Domenico Saverio?] Chiapparelli, editado en París en 1780 y considerado por la comunidad científica internacional como perdido.

El profesor de trompa Elies Moncholí Cerveró ha sacado a la luz esta obra, tras haber realizado un estudio de la misma, su reconstrucción y edición, en colaboración con la Universidad Autónoma de Madrid. El concierto será publicado por la editorial Tritó en las próximas semanas.

Se realizará la presentación y **estreno mundial** de este concierto **el día 24 de abril de 2013, a las 19h, en la Sala Manuel de Falla del RCSMM**, por la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio dirigida por Iagoba Fanlo y Elies Moncholí a la trompa.

Intervendrán:

- D^a. Ana Guijarro, directora del RCSMM
- D. José Carlos Gosálvez, autor del hallazgo, director del departamento de música de la Biblioteca Nacional de España
- D. Enrique Muñoz, Universidad Autónoma de Madrid
- D. Javier Costa, compositor
- D. Bernat Cabré, editorial Tritó.

Entrada libre

RCSMM

Calle de Santa Isabel, 53 (junto al Musco Reina Sofía). Madrid.

Figura nº 66: Invitación al estreno absoluto del Concierto para trompa y orquesta en mib M de Chiapparelli en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid el 24 de abril de 2013.

Iagoba Fanlo publicó, meses después, en la revista musical Ritmo, un artículo que glosaba la experiencia.

Libre, ma non troppo

LA QUINTA CUERDA

Por Iagoba Fanlo

La Magia de la Música

Domenico Chiaparelli escribió su concierto para trompa y orquesta en la segunda mitad del siglo XVIII. Al margen de la expectación que genera la creación musical, nada sorprendente, salvo que la obra se encuentra desaparecida desde hace décadas.

Una de esas mañanas en las que acecha la sensación de que algo especial puede ocurrir, José Carlos Gosálvez, actual director de Música de la Biblioteca Nacional y en su día de la del RCSMM, encontraba emocionado entre los vastos fondos de su antigua biblioteca una partitura manuscrita nunca antes vista. Al sostenerla en sus manos Elies Moncholí, compañero de la cátedra de trompa, se sentía elegido; era el mito del repertorio que todo trompista soñaba. Con rigor, Javier Costa, compositor y director del Conservatorio de Carcaixent, inicia junto con Elies la reconstrucción del manuscrito que llevará a este a concluir de la mano de Enrique Muñoz, Profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, un laureado trabajo Fin de Máster. Este proceso, a menudo invisible para cualquier diletante o profesional de la música, es de esencial importancia. Sin él, Bernat Cabré de la editorial Tritó, nunca se habría interesado por su publicación. Sin él no hay concierto. Sin ellos tampoco.

El día 24 de abril de 2013 a las 19.30 en la Sala Manuel de Falla del RCSMM, imaginé su pulso musical e imprimí con mi batuta el gesto para dejar que todo fluyera a lo largo de los tres movimientos del Concierto. Sin vacilar, Carlos Valbuena, impecable concertino, convidó con su arco al resto de la orquesta; Alicia Navidad, Sara Palacios, Nicolás Fernández, Catalina Barriaga, Samuel García, Silvia Romero, Javier López, Ángel Oter, Daniel Jaime, Pablo Salvá, Layla Khayyat, Abel Nafé, Guillermo Pérez, Andrea Fernández, Cristina Fernández de Simón, Inma Pastor, Fran Monteagudo, Diego Cano, Juanjo Salido, Andrea Sánchez. El solista Elies Moncholí, maravilló. Lo hicieron todos.

Un impulso musical capaz de ser transmitido siglos después de su gestación, una viajera partitura en el tiempo como si de *El escarabajo* de Mújica Láinez se tratara, un concierto en el que se escucha interpretada con entrega buena música son, sin duda, experiencias intensas de la vida. Pero si recorremos la portada de cualquier diario en esos últimos meses de derrotistas titulares en los que una crónica similar a esta no albergaría ninguna esperanza de publicación, y un solista recibe tras la actuación un mensaje en su red social tal que este: "Elies querido: fue una tarde mágica. La pieza nos llevó hasta el clima lleno de promesas de la Ilustración. Todo parecía posible, era primavera y el mundo parecía un lugar digno de ser habitado y gozado. Maravillosa la música y la ejecución. Todo fue perfecto. Un regalo maravilloso el que has hecho a todos. Felicidades de corazón, María."

Es lo que nos mueve a sentir La Magia de la Música.

En  : @IagobaFanlo

Figura nº 67: reseña del estreno aparecida en la revista *Ritmo* en octubre de 2013, por Iagoba Fanlo.

7.1.2. Estreno en Xàtiva, año 2014

El domingo 23 de febrero de 2014, en el marco de las 4ª Jornadas de la Trompa organizadas por la Asociación Española de Amantes de la Trompa, tuve le placer de interpretar el Concierto de Chiapparelli en Xàtiva junto con la Orquesta de la Sociedad Musical Primitiva Setabensa “la Vella” de la misma ciudad, dirigida por José Martínez Colomina.

CONCIERTO de PROFESORES y SOLISTAS INVITADOS



1ª Parte:

- ✓ **Concierto para Trompa y Orquesta en Mib Mayor
(Domenico Chiapparelli)**

Solista: Elies Monxolí Cerveró.

- ✓ **Concierto para Cuatro Trompas, Orquesta de Cuerda y Percusión
(Amando Blanquer Ponsoda)**

Solistas: Bernardo Cifres, Arturo García, Javier Forner y Vicent Berbegal.

**ORQUESTA de la SOCIEDAD MUSICAL PRIMITIVA SETABENSE “LA VELLA”
DIRECTOR: JOSE MARTÍNEZ COLOMINA**

2ª Parte:

- ✓ **Mediterraneum (Jose Rafael Pascual Vilaplana)**

Solista: Raúl Garrido Ciscar.

- ✓ **Konzertstück para Cuatro Trompas y Orquesta op. 86
(Robert Schumann)**

Solistas: Jose Chanzá, Ricardo Sales, David Cuenca y Raimon Ramón.

**ORQUESTA de la SOCIEDAD MUSICAL LA “MÚSICA NOVA” de XÀTIVA
DIRECTOR: JUAN PABLO HELLÍN**



Figura nº 68: programa del concierto



Figura nº 69: imagen del concierto realizado el 23 de febrero de 2014 en Xàtiva, donde interpretamos el Concierto de Chiapparelli.

7.1.3. Estreno en Oviedo, año 2015

El domingo 3 de mayo de 2015, en el marco de las 5ª Jornadas de la Trompa organizadas por la Asociación Española de Amantes de la Trompa, tuve la oportunidad de interpretar el Concierto en Oviedo junto a la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, con José Luís Morató (trompa solista de la misma) a la batuta en uno de los ensayos y Miguel Guerra (Trompa de la Orquesta de Radio Televisión Española) en algunos ensayos y en el concierto.

SOLISTA INVITADO
Felix Klierer (Solista Internacional)

PROFESORES INVITADOS
José Rodrigo (Profesor del Conservatorio Sup. y Prof. de Oviedo)
Fermín Galdul (Presidente AEAT y Profesor en EMA)
Vicente Puertos (Solista ORTVE)
José Chanzá (Solista ORTVE)
Miguel Guerra (Trompa ORTVE y Director Orquesta de Cámara de Asturias)
Eliés Moncholi (Profesor Conservatorio Superior de Madrid)
Vicent Berbegal (Solista OCVal y USO, Profesor en ECMC)
José Miguel Asensi (Solista OSCyL y Profesor del Conservatorio Superior de Salamanca)
Oscar Sala (Solista OCG y Profesor de Musikene)
Luis Delgado (Catedrático del Conservatorio Superior de Málaga)
Patricio Medina (Profesor del Conservatorio "Manuel Carra" de Málaga)
Ángeles Gámez (Profesora Conservatorio Profesional de Granada)
Lorena Fernández (Profesora Conservatorio Profesional "Manuel Tenillado" de Málaga)
Miguel Ángel Ballesteros (Profesor Conservatorio Superior de Granada)
Raül Garrido (Profesor del Conservatorio de Tarragona)
Antoni Alburquerque (Profesor Conservatorio Profesional de Vila Seca de Tarragona)
Luis Morató (Ex Solista ORTVE)
Jordi Ortega (Solista RFG y Profesor Escuela de Estudios Avanzados de Santiago)
Alfredo Varela (Solista RFG)
Martín Naveira (Trompa OSCyL)
Xavi Ramón (Trompa RFG)
Jesús López (Profesor Conservatorio de Sama y Profesor Escuela de Pola de Siero)
José María Collado (Profesor del Conservatorio Profesional de Tenerife)
Carlos Pastor (Trompa de OF)
Alberto Ayala (Trompa de OF)
David Rosado (Trompa co-principal OSPa)
José Luis Morató (Trompa Solista de la OSPa y Profesor de trompa en el Conservatorio Prof. Mpal. de Música "Julán Orbón" de Avilés)
Guillermo Zarzo (Profesor en el Conservatorio Prof. de Tenerife)
Jesús Troya (Trompa de la ORTVE)

Organiza: 

Colabora:

INFORMACIÓN

twitter.com/aeatrompistas
facebook.com/AEATrompistas
Correo Electrónico: jomadasoviedo@gmail.com
aeatrompistas@hotmail.com
Tel. de Contacto: Jose Morató: 626 622 639

V JORNADAS DE LA TROMPA

ORGANIZADAS POR LA AEAT

(ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE AMANTES DE LA TROMPA)

DÍAS 1, 2 Y 3 DE MAYO DE 2015 OVIEDO (ASTURIAS)

Figura nº 70: programa de las V Jornadas de la Trompa organizadas por la Asociación Española de Amantes de la Trompa, realizadas en Oviedo.



Figura nº 70: Imagen de un ensayo con los miembros de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias y José Luís Morató como director.

7.1.4. Estreno en Barcelona, año 2016

En febrero de 2016 interpreto junto con la Orquesta Sinfónica “Oriol Martorell”, dirigida por Antoni Alburquerque - trompista, director y compositor -, el concierto de Chiapparelli. Fue en el marco del 8º encuentro de trompistas organizado por la Associació Catalana de Trompistes, ACAT, realizado en el Institut Escola Artístic IEA Oriol Martorell. Previamente había realizado una conferencia sobre el Concierto y su historia.



inscripcions i informació a
www.acatrompistes.es

8a
Trobada de Trompistes a Catalunya
IEA Oriol Martorell Barcelona
 20 i 21 de febrer del 2016

Organitza:


Col·labora:


amb el suport:









Figura nº 71: Cartel del 8º Encuentro de Trompistas de Cataluña, 2016



Concert

8 a trobada de trompistes a Catalunya
Dissabte 20 de febrer del 2016 a les 19.30h

Auditori IEA Oriol Martorell

Paco Rodríguez i Dani García/ PRO Hornstudio

Finalistes Categoria A del 3r Concurs d'Interpretació de Trompa ACAT

Concert núm. 3 en MibMajor KV 447 per a Trompa..... W.A. Mozart
(trompa natural)
Trompa solista: John Lepoulitier

Concert per a Trompa i Orquestra..... D.S. Chiapparelli
Trompa solista: Elies Monxoli

Director: Antoni Alburquerque
Orquestra Oriol Martorell/ACAT

Entrada: 5€

BUFFET CRAMPON



Figura nº 72: programa del concierto en Barcelona



Figura 73: imagen del concierto en el que interpreto el Concierto de Chiapparelli en febrero de 2016 en Barcelona

7.2. Grabación en vídeo y audio profesional del concierto

Realizar la primera grabación mundial del concierto de Chiapparelli (ver anexo 4) ha supuesto un reto de primera magnitud ya que no hay grabaciones anteriores y por lo tanto es esta la que se iba a convertir en referencia.

7.2.1. Orquesta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Para abordar esta grabación he barajado varias hipótesis, es decir, varias orquestas sinfónicas y diferentes lugares de grabación. Finalmente he optado por realizarla con la Orquesta Clásica del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en la Sala Manuel de Falla de dicho conservatorio y yo mismo en el papel de Trompa Principal. He considerado que era un buen lugar y una buena orquesta para dar a conocer al mundo este concierto por haber sido ahí donde se ha encontrado el manuscrito.

Me puse en contacto con el vicedirector del RCSMM Don Manuel Seco, y él se encargó de la logística, es decir, contratar a los profesionales de vídeo y audio para realizar la grabación.

La Orquesta Clásica del RCSMM es una agrupación estable que todos los años realiza una gran cantidad de ensayos y conciertos. Formada por alumnos del Conservatorio de muy buen nivel estaba dirigida, en el momento de la grabación, por Don Enrique Rueda, profesional de reconocido prestigio y profesor del RCSMM.

7.2.2. Criterios interpretativos y publicación digital

Obviamente las partituras que utilizamos fueron las de la versión Urtext que hemos publicado con la editorial Tritó de Barcelona.

La orquesta realizó cinco ensayos, los tres primeros ellos solos con el director y los dos últimos conmigo. No hemos tenido muchos problemas para preparar la obra. Ya había sido estrenada con anterioridad en esta misma sala y la partitura no presenta ninguna dificultad extrema. Mencionar, eso sí, el trabajo minucioso desde el punto de vista de la articulación, la calidad del sonido, la afinación, el fraseo y el espíritu que queríamos transmitir. Decir que finalmente optamos por grabar el concierto en ausencia del director, es decir, la orquesta y yo solamente, con el objetivo de intentar una comunicación más camerística, más estrecha entre la orquesta y el solista.

Nombrar como criterios interpretativos fundamentales los siguientes:

- Hemos escogido unos *tempos* “amables”, no extremos en ninguno de los tres movimientos. En el primero un Allegro moderato, para el segundo un Andante cantabile y en el caso del tercero un Allegro cómodo. He preferido huir de otros tempos que si bien podrían haber mostrado mejor una cierta capacidad virtuosa, creo que no hubieran sido tan fieles al tempo y el espíritu de la partitura. Además, se trata de la primera grabación y he pensado que era conveniente dar esta referencia mesurada, equilibrada. Tiempo habrá de realizar otras grabaciones explorando otros tempos.

- Desde el punto de vista de las *dinámicas* hemos sido contenidos, sin llegar a interpretar fortísimo o pianísimo nunca. Eso sí, buscando expresar el nervio y la fuerza de esta música y también la sensibilidad y la dulzura, a veces juguetona del primer movimiento, a veces triste en el segundo movimiento.

- En el segundo movimiento nos hemos permitido realizar una interpretación ciertamente dramática al inicio. En conversaciones con el director llegamos a la conclusión de que era la mejor manera de interpretarlo debido a su patetismo evidente.

- Desde el punto de vista de las improvisaciones sobre la melodía marcada, habituales en la música de la época, me he permitido realizar algunas de ellas en el segundo movimiento compases 54, 55 y 56. También al final de la obra ya que la trompa solista queda sin tocar durante muchos compases y de hecho, la obra acaba sin ella. Así, decidí tocar al unísono con la orquesta, realizando una serie de semicorcheas, corcheas y negras que desembocan en un sib agudo (hablando en fa), tónica de la tonalidad principal. Podría haber realizado más improvisaciones, tanto en el segundo como en el tercer movimientos pero he preferido no abusar de ellas en esta primera grabación.

Hicimos varias tomas de casi todos los pasajes procediendo más tarde a la selección de los mismos y la edición a ordenador.

Finalmente hemos hecho pública la grabación y está a disposición de todo el mundo en el siguiente enlace de la plataforma de internet youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=eNliqSRfdOk>

Para los alumnos ha sido una experiencia inolvidable por haber sido los protagonistas de la primera grabación mundial del concierto. Para el que escribe estas líneas también.

7.3. Realización de la transcripción para trompa y piano

La transcripción para trompa y piano de esta obra ha sido uno de los objetivos que nos propusimos desde el principio. Obviamente disponer de la obra con acompañamiento orquestal es necesario para los trompistas que quieran interpretarla en su versión original pero qué duda cabe que su transcripción para piano y trompa contribuirá a ser difundida, estudiada y facilitará su interpretación en los estudiantes de los conservatorios y centros de enseñanza musical superior.

7.3.1. Trabajo junto al pianista Graham Jackson

Para la realización de la transcripción de la obra sinfónica a dúo para trompa y piano he pedido ayuda a uno de los grandes maestros en España en la materia, el reconocido pianista Graham Jackson, compañero, concertista y profesor del RCSMM y de otras escuelas superiores de música en España, quien goza de una dilatada y contrastada carrera, también como acompañante de trompistas como Radovan Vlatkovic entre otros. Gran conocedor de su instrumento y en especial de la problemática de las reducciones para piano de obras originalmente escritas para orquesta se ha mostrado profundamente amable con la idea y conmigo y creo que eso también se percibe en el trabajo.

Utilizamos en todo momento el conocido programa de edición *Finale* y posteriormente los últimos retoques los hicieron, siempre bajo nuestra supervisión, en la editorial Tritó.

Al inicio del proceso nos planteamos realizar una versión absolutamente fiel al original. Sin embargo, al poco nos dimos cuenta que de hacerlo así, el resultado sería una pieza “complicada” para los pianistas, difícil e incómoda de ejecutar y lo que es más importante, con un resultado de una más que dudosa fidelidad al espíritu, ligero casi siempre, de la obra. Recordemos que la naturaleza de los instrumentos de cuerda y la de los de viento y metal de la orquesta, no es la misma que la del piano y por ello el tratamiento tampoco puede ser el mismo. Así, llegamos a la conclusión de que o bien éramos fieles a la letra impresa, transcribiendo más o menos el original al piano, lo cual como hemos dicho perjudicaba su vitalidad, o por el contrario intentábamos reproducir el alma de la obra, simplificando casi siempre o “inventando” otras, cuando fuera necesario, unos movimientos en las manos que dieran ese cuerpo, ese “color”, esa espontaneidad y esa sensación de libertad tan característico de Chiapparelli. Sin dudarlo, elegimos la segunda opción.

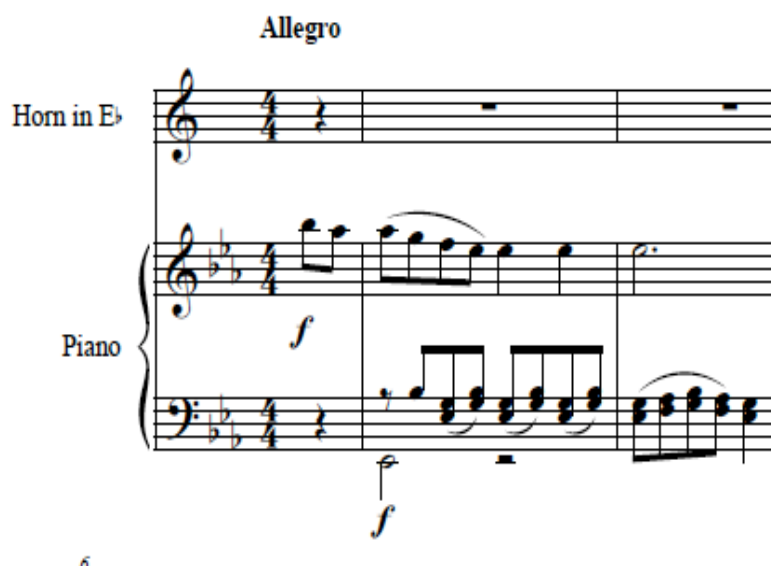


Figura 75: Inicio del Concierto en su transcripción para trompa y piano.

- b. En el segundo compás, por ejemplo, preferimos mantener en la mano izquierda del pianista el juego que realizan oboe segundo, violín segundo y viola y eliminar el movimiento del bajo: nos parece mucho más elegante como final de frase (Fig. 74 y 75, segundo compás).
- c. En el compás diecisiete por ejemplo añadimos una especie de *glissando* a las blancas de la mano izquierda del piano (Fig. 76), con el objeto de compensar el disminuyendo obligado que se produce en este instrumento y acercarlo más al efecto de los instrumentos de cuerda en la versión orquestal, los cuales pueden fácilmente mantener la sonoridad. La misma idea inspira los compases 19 y 20 pero en este caso arpegiado (ver Figuras 76 y 77).



Figura 76: Compases 17 al 20 inclusive de la versión para trompa y piano.



Figura 77: compases 17 al 20 inclusive, en la versión para trompa y orquesta

- d. En los compases 30, 31, 34 y 35 hemos cambiado las semicorcheas de notas repetidas que realizan los violines por semicorcheas con saltos en diferentes intervalos de la tonalidad: el resultado es pianístico, bello, ligero, da una sensación de facilidad y sobretodo reproduce mucho mejor el sentido original que si escribiéramos exactamente lo mismo que aparece en la versión orquestal (ver Figuras 78 y 79).



Figura 78: compases 34 y 35 de la versión para trompa y orquesta.



Figura 79: compases 34 y 35 de la transcripción para trompa y piano.

2. Quisiera mencionar el **cambio de una nota** de la parte de Trompa Principal en relación a la versión orquestal (y del original manuscrito). Se trata de la primera nota del compás 58 del tercer movimiento. Originalmente está escrito un “re” para la trompa en fa (un mi natural para la trompa en mib). La hemos cambiado y hemos escrito un do hablando en fa porque nos hemos dado cuenta que difícilmente la armonía puede soportarla, teniendo en cuenta el estilo del Clasicismo; podría haber sido un error.
3. De igual manera en el compás 161 del tercer movimiento, hemos considerado como error del copista el primer acorde, do menor, y hemos escrito mib Mayor. Tanto en este punto como en el anterior ello ha sido cotejado con Javier Costa, que ha expresado que todas las opciones podrían haber sido las originales, con los expertos de la editorial y con Graham Jackson.
4. Comentar también que si la edición para trompa y orquesta es una edición urtext, la versión para trompa y piano no lo es. Hemos considerado, de acuerdo con la

filosofía de la editorial, que era mejor escribir lo más claramente posible una propuesta sencilla en cuanto a articulaciones y matices se refiere, basadas en una visión global de lo que, a mi parecer, puede ser una buena interpretación. Eso sí, hemos colocado algunos corchetes en algunas ocasiones, como por ejemplo en los compases 61, 65 o 73 del primer movimiento, con el objeto de recordar al intérprete que son añadidos, justificados, del editor.

Finalmente la editorial Tritó, de Barcelona, en el mes de abril del año 2015 publica una edición, tan elegante y cuidada como la versión original para trompa y orquesta, con el ISBN 9790692049463 y la Referencia TR01217 (ver anexo 2).

CAPÍTULO VIII. Propuesta didáctica

8.1. El Concierto en los Estudios Superiores de Trompa.

A lo largo de estos años, una de las preocupaciones principales de esta investigación ha sido la de comprobar si la obra que nos ocupa es adecuada para su inclusión en los estudios superiores de trompa. El Concierto de Chiapparelli supone sin duda, una joya musical por su belleza y, debido al altísimo nivel técnico, de virtuosismo y de control del estilo que requiere, proponemos sin duda su inclusión en los estudios superiores y/o de Master de trompa, siempre bajo la supervisión del profesor.

A continuación paso a detallar el por qué de ello, las dificultades técnicas y de interpretación que demanda el concierto desde el punto de vista de los estudiantes y por tanto el gran beneficio que supone su estudio.

8.2. Un reto para los estudiantes: dificultades y soluciones.

- A. El Concierto requiere un gran control del **registro agudo** de la trompa. En el compás 52 del primer movimiento y solo nueve compases después de empezar a tocar la trompa solista, aparece un do por encima del pentagrama (hablando en trompa en fa) que es, generalmente, la nota más aguda que puede dar un trompista. (En los conciertos para trompa y orquesta de Mozart la nota más aguda que aparece es un sib, es decir, un tono por debajo del do). Esta nota se repite cuatro compases después. Sin embargo la nota más aguda del concierto no es esta, sino la que nos aparece en el compás 126: un re por encima del pentagrama. Esta nota es ya raramente usada en la literatura trompística, si bien es posible encontrar obras en donde se hace uso de ella, incluso de alguna nota más aguda, ya en el barroco, en las sinfonías del Clasicismo, algunos conciertos de Rossetti, el *Konzertstück* de Schumann para cuatro trompas (que llega a un mi), obras contemporáneas, etc.

En el segundo movimiento nos encontramos con una de las notas más comprometidas de la trompa, el sib agudo, que se repite varias veces y, lo que resulta más difícil, dos de ellas sin preparación, es decir, atacándola directamente con un silencio inmediatamente antes. También en el tercer movimiento podemos comprobar el uso repetido de esta nota.

En los estudios superiores de trompa, los alumnos tienen como uno de los objetivos fundamentales, controlar el sib agudo, sin duda, y también el do, sin embargo, el re agudo es una nota que muy a menudo, los alumnos no pueden controlar bien, ni siquiera en el último curso.

El uso constante del registro agudo en este Concierto supone dos retos para el estudiante, por una parte el mismo hecho de controlar esas notas extremas con calidad (el sib, el do y el re agudos) y por otra parte la necesidad de un estudio muy consciente para no fallar el resto de notas que, aun sin ser tan agudas, son de una gran dificultad para el intérprete de este instrumento: es el gran problema del “fallo”, también llamado “pifia” en un lenguaje más coloquial que, por la naturaleza del instrumento, es muy habitual entre los estudiantes que todavía no lo dominan.

Proponemos estudios de emisiones sin lengua en todo el registro y en todas las dinámicas; posteriormente estudio de emisiones con lengua pensando en la sílaba “da”; y por último con la sílaba “ta”. Es fundamental el control de los músculos intercostales para “apoyar” el aire de manera correcta con el fin de obtener la velocidad del mismo exacta para la emisión de estas notas agudas; por otra parte también una apertura adecuada en la garganta y una musculatura facial firme. A ello le llamo “equilibrio de fuerzas”. Normalmente los alumnos de estos cursos todavía no han conseguido “equilibrar” esas fuerzas, de manera que realizan demasiada fuerza en la garganta y poca en los músculos intercostales, así como en los músculos faciales, que suelen estar poco firmes. En definitiva deben realizar un estudio consciente imprescindible en la gran mayoría de los casos para poder controlar estos sonidos tan agudos.

- B. La obra requiere un control muy importante de **los trinos**. Este recurso es de gran dificultad para los trompistas tanto en su versión articulada (mediante el movimiento de las espátulas o cilindros) como en su versión más elegante y a la vez difícil (mediante el movimiento del aire, la lengua y/o los labios). En el compás 79 del primer movimiento aparece, en el tercer pulso, un trino difícilísimo: sol-la agudos que resuelve en fa-sol-fa. En los conciertos de Mozart aparece como trino habitual el formado por las notas do-re, es decir, una quinta justa descendente. Solamente en un caso, Mozart escribe un trino una tercera menor más agudo, de mib-fa, es en el concierto número 4, KV 495. Chiapparelli escribe también trinos formados por las

notas do-re en los compases 172 y 176 de primer movimiento y en el compás 58 de segundo. En el tercer movimiento no aparece ningún trino.

Por tanto, también desde el punto de vista de los trinos comprobamos la utilidad e idoneidad de este concierto para ser trabajado en los niveles superiores de trompa. El trino de do-re supone para los alumnos un reto, sin embargo el control del trino sol-la, supone la consecución de algo que va más allá: probablemente el control total de los trinos llamados “de labio”.

Para conseguir controlar estos trinos, el estudiante debe realizar un estudio global, es decir, no solamente de movimiento de labios, sino también de movimiento del aire, de la columna del aire. Por una parte, al principio, deberá trabajar los trinos sin mover los labios, en un registro cómodo para cada cual, aumentando poco a poco la velocidad de batida. Posteriormente podrá incorporar un ligero movimiento de los labios sin olvidar la presión, fundamental, el aire. Por otra parte deberá trabajar los trinos realizando pequeños y rápidos movimientos de labio, consiguiendo una sola batida en principio, pero muy rápida. Después irá aumentando las batidas.

- C. Los **semitrinos**. Aparecen también en el concierto estos juegos rápidos entre dos notas que, sin ser trinos, presentan una gran dificultad. Los encontramos en el compás 115 del primer movimiento en la forma de fa-sol-fa agudos. También en los compases 47, 48 y 49 del tercer movimiento donde en un cortísimo espacio de tiempo aparecen cuatro veces en su forma fa-sol-fa y una vez en su forma re-mib-re . También en los compases 55 y 58, re-mib-re y mi-fa-mi respectivamente.

Este recurso del semitrino presenta una gran dificultad para ser controlado de una manera más o menos segura. No tanto como el trino más agudo (apartado anterior) pero sin duda requiere un estudio muy consciente y continuado. Estos semitrinos se realizan en todos los casos mediante el movimiento de los cilindros pero solo ello no asegura que salgan bien, es necesario un estudio del aire, del control del aire, del movimiento rápido del aire dentro de la boquilla. Sin duda también de alta dificultad.

El estudio de los trinos incluye de alguna manera el estudio de semitrinos y facilitará enormemente su consecución exitosa.

- D. **Apoyaturas y mordentes**. En el concierto aparecen estos dos recursos siempre en forma de apoyaturas, sin embargo en algunos casos creemos que deben interpretarse

como mordentes. Las primeras tienen una dificultad media. Los segundos requieren mucho estudio para poder interpretarse con fiabilidad, aparecen en los compases 24, 65, 73 y 121 del tercer movimiento.

Esta obra es, por tanto, muy adecuada para trabajar también este aspecto técnico, donde el alumno deberá apoyarse siempre en una articulación clara y directa y en un buen uso de la columna del aire. En el caso del mordente, al principio deberá acentuarlo (con un ligero pero certero golpe de aire), casi como si tuviera una dinámica más fuerte (solo el mordente), y cuando lo tenga controlado, deberá relajar ese golpe para buscar un resultado más “natural”, gracioso.

- E. El Concierto requiere una gran **resistencia muscular** del trompista; debido al uso constante del registro agudo, la musculatura se resiente a medida que avanzamos en su interpretación. Chiapparelli coloca grandes cantidades de compases de espera a lo largo de la obra, lo cual da un importante respiro al trompista, de hecho son imprescindibles. Sin embargo hay dos momentos a lo largo de la obra en que eso no ocurre, dos momentos en los que el cansancio muscular puede aparecer. Son los siguientes: en el primer movimiento vemos cómo desde el 148 al compás 177, es decir, 29 compases, no hay ni uno solo de descanso. Pero lo más grave no es eso, sino que después de ello, el trompista tiene muy poco tiempo para recuperarse antes de interpretar la Cadencia: solo dos compases. Para realizar todo ello el trompista debe tener una preparación – física y psicológica – muy alta. El segundo movimiento es especialmente exigente desde el punto de vista de la resistencia y aguante muscular debido al largo fragmento sin descanso que aparece desde el compás 32 hasta el compás 59, primero con notas largas (que castigan especialmente el labio), después con movimientos rápidos y agudos (fusas) y en el último tramo con una aparición del sib agudo cuatro veces: sin lugar a dudas, muy exigente.

La resistencia muscular es fundamental y se obtiene a través de un estudio adecuado de la técnica, esto es, embocadura y columna de aire. Este Concierto es de gran valía en este sentido ya que podemos afirmar que si alguien puede interpretarlo completo, está capacitado para interpretar cualquier concierto. Además abre la posibilidad de plantear cambios de boquilla que faciliten su ejecución y por tanto quiten presión muscular.

F. Control de la articulación rápida, es decir el **virtuosismo**. Esta es una de las principales dificultades con que nos encontramos en esta obra. La trompa no es un flautín, ni un violín, su naturaleza, aun pudiendo desplegar movimientos ciertamente rápidos, es sin embargo la de un instrumento dado a la “contemplación”, por decirlo así, a un tipo de canto más bien apacible. En este Concierto nos encontramos con pasajes que exigen un control de la velocidad en la articulación del trompista. La obra está impregnada de este tipo de frases pero mencionaremos algunos pasajes en donde esto se ve con mucha claridad: en primer lugar el que va desde el compás 124 al 132 del primer movimiento. Lo que tenemos aquí es de una dificultad extrema. Realmente podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que la música de estos compases representan el mayor desafío – y también el mayor reto – para el estudiante y el profesional, especialmente los movimientos de fusas de los compases 128 y 129. Mencionar también el fragmento que va desde el compás 46 al compás 49 del segundo movimiento, también formado por una gran cantidad de fusas. Y por último destacar la dificultad que encontramos entre los compases 47 y 62 del tercer movimiento.

Todo ello requiere un estudio continuado e inteligente por parte del alumno. El estudio de escalas, intervalos y pedales articuladas de diferentes maneras y a gran velocidad le ayudarán a conseguirlo. Deberá explorar la naturaleza de su articulación, dónde coloca exactamente la lengua (junto con el uso correcto de la columna del aire) y cuál es el resultado... Sin duda esto le llevará más allá de sus propios límites, a un control que no podría haber imaginado.

G. **El tipo de trompa**. La trompa que generalmente usan los alumnos es una trompa doble fa/sib. Con este instrumento es posible interpretar este Concierto pero en general es más adecuado tocarlo con una trompa en mib o fa agudo.

Una vez más, este concierto brinda la posibilidad al alumno de nivel superior de conocer un tipo de trompa no muy usado en los conservatorios pero que sin embargo es de gran utilidad para su futuro laboral, en la orquesta, en la banda, en la música de cámara etc., especialmente en interpretación de la música del barroco y del clasicismo. Pero las dificultades que presenta este instrumento deben ser superadas y son básicamente tres: 1. El control de la *digitación* (ya que, si el alumno toca con el sistema que se ha impuesto en los últimos años en casi toda Europa, no es la misma que la de la trompa en sib). 2. El control de la calidad e igualdad del *sonido*. Por tanto, para adaptarse a esta trompa deberá estudiar con ella durante varias semanas antes del

concierto, familiarizarse con la digitación y, de manera muy especial, realizar un trabajo muy importante para tratar de sacar una sonoridad de calidad. Ello se debe a que, si bien algunas trompas actuales en mib o fa agudo, también llamadas “discante” o “discanto”, han conseguido cierta calidad de sonido, no obstante no logran el nivel de las trompas en sib o en fa grave: son trompas más cortas y se trata por tanto de un problema físico del mismo instrumento. El trabajo que deberá realizar el alumno es, a través de una colocación de la mandíbula ampliada y sobretodo de una “idea” ancha del sonido, tratar de parecerse lo máximo posible a una trompa en sib o fa grave. 3. La *afinación*: son trompas que suelen presentar problemas en este sentido en casi todo el registro. Se deberán buscar digitaciones alternativas y ser muy conscientes de la afinación para corregirla sobre la marcha mediante el control del aire.

Mencionar que en los últimos años, algunos fabricantes de estas trompas “discanto” han conseguido mejorar la afinación y la calidad del sonido.

- H. El **estilo**. El Concierto de Chiapparelli presenta una serie de líneas melódicas plenamente clásicas que, para ser interpretadas correctamente, requieren un conocimiento claro de las características musicales de este período, como son una articulación limpia, un sonido compacto y libre, un dominio de la columna del aire, un gran conocimiento de la dirección melódica y el fraseo o un dominio del instrumento desde el punto de vista de la afinación. Además una de las dificultades que presenta la obra es la de impregnar todas las frases, incluidas las que presentan mayor dificultad virtuosística, de esa elegancia y aparente facilidad que demanda la música de esta época para ser interpretada de forma correcta.

Quizás se trata de uno de los puntos fundamentales de este apartado. Pau Casals, cuando le preguntaron si prefería antes a un instrumentista perfecto técnicamente pero poco musical o a otro imperfecto desde el punto de vista de la técnica pero muy musical, contestó que prefería alguien que tuviera los dos aspectos, pero que si no era posible, por supuesto, al segundo, al que “hacía música”, al que cantaba con el instrumento, al que interpretaba, al que transmitía. Y claro, hablar de cómo interpretar el estilo clásico nos llevaría muchísimas páginas y solo serían dedos que apuntan a lo que ello significa en realidad. Nombraremos aquí aspectos como el contraste en las dinámicas, la continuidad del aire (del discurso), el concepto de “colores” (tratar de crear diferentes colores con el sonido para transmitir los diferentes y sutiles estados de ánimo que sugiere la partitura), siempre la calidad del sonido y de

las articulaciones, y de manera muy especial la toma de consciencia de estar interpretando una música que tiene una luz muy especial, una alegría “innata”, un vigor vital muy particular. El alumno debe escuchar mucha música de esta época, no solo de trompa, sino de cualquier otro instrumento para impregnarse de lo que yo suelo llamar el “espíritu” del Clasicismo: ese brillo y ese fulgor vital natural.

La obra nos brinda otra de sus cualidades: el conocimiento teórico y práctico del estilo clásico.

Por todo ello, considero que este Concierto de Chiapparelli es altamente indicado para ser incluido en los estudios superiores de trompa, quizás no para todos los alumnos (hay algunos estudiantes que se especializan en el registro grave y por tanto podría serles de una dificultad excesiva tocar este concierto) pero sí para la mayoría de ellos y especialmente para los que se quieren dedicar a la interpretación y aspirar a una plaza de concertista y/o trompa solista de una agrupación musical.

No es fácil proponer el curso exacto en el que se debería estudiar, depende del nivel del alumno. Las enseñanzas superiores de trompa en nuestro país se dividen en cuatro cursos y posteriormente (en algunos casos) en uno o dos cursos más de Master en Interpretación. En general propongo que el lugar en donde podemos colocar esta obra sea el cuarto curso de Enseñanzas Superiores y/o directamente en el Máster.

8.3. Estudio e interpretación del Concierto por alumnos del RCSMM

Por último quisiera comentar que en los últimos años, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid dos de los alumnos más aventajados de trompa, han estudiado e interpretado este concierto con acompañamiento de piano, en dos de las audiciones programadas. La motivación ha sido muy alta debido a que ellos han sido partícipes de este descubrimiento y todo el proceso de recreación, han escuchado las versiones que yo mismo he interpretado, pero también porque han sido los primeros estudiantes en el mundo que lo han tocado. Después de un estudio muy concienzudo y disciplinado durante meses, en un proceso de adquisición de las habilidades que he comentado anteriormente, en los dos casos, los alumnos han quedado muy gratamente sorprendidos por el resultado: por un lado por la importante ampliación de los recursos técnicos e interpretativos y por otro por la satisfacción de haberlo interpretado por primera vez con acompañamiento de piano.

Debido a que los conciertos de Mozart presentan una dificultad menor (desde un punto de vista estrictamente mecánico) al de Chiapparelli, el estudio de éste durante este tiempo, les ha llevado a poder interpretar los de Mozart con una mayor soltura y seguridad. No olvidemos que los conciertos del genio de Salzburgo son demandados en las audiciones para orquestas en todo el mundo y por tanto su dominio representa uno de los mayores objetivos a conseguir por todo estudiante de este instrumento.

Los aspectos musicales que más dificultad han presentado para ellos han sido:

1. El registro agudo (particularmente en el primer y segundo movimientos).
2. Los trinos, especialmente el más agudo del primer movimiento.
3. La composición de una cadencia adecuada.
4. Los semitrinos del tercer movimiento.
5. Los pasajes más rápidos.
6. Encontrar una interpretación adecuada, conferir a las frases el espíritu del Clasicismo (independientemente de su dificultad técnica).

Quisiera comentar una reflexión que he estado realizando en los últimos meses. El concierto es bellissimo, sin ninguna duda, a juzgar por la opinión de compañeros, grandes trompistas, con los que he hablado. Sin embargo, es una obra que genera respeto en todos ellos, debido al virtuosismo que requiere pero también al registro tan agudo que presenta. Quizás, en un futuro próximo, y ello facilitaría una expansión más rápida del mismo, podríamos realizar una transposición de un semitono descendente a toda la obra. Ello colocaría la tonalidad del concierto en Re Mayor, por otra parte una tonalidad usada también en los conciertos de trompa de la época, como por ejemplo en los dos conciertos para trompa y orquesta de Haydn.

CAPÍTULO IX. Recepción del Concierto

Hemos dividido este capítulo en dos apartados debido a que, si bien es cierto que el concierto se ha interpretado en vivo y en directo y la información se ha transmitido de mano en mano y de boca a boca, no lo es menos el hecho de que vivimos inmersos en la era digital, un momento de la historia en que la información circula a través de internet a gran velocidad.

9.1. El concierto en internet

Cuando iniciamos este estudio la información del concierto de Chiapparelli en internet era muy limitada, tanto que se reducía a la única información de su existencia pasada y su pérdida, en el listado de la tesis doctoral del Sr. Miller⁸⁵.

A lo largo de este proceso de recuperación, edición e interpretación de la obra hemos podido comprobar cómo su presencia en la red ha ido *in crescendo*. A día de hoy encontramos muchas páginas web que lo nombran bien para ofrecer la venta de la partitura, bien para informar de su existencia, de la presentación en Madrid, otras en donde aparecen unas entrevistas que me hicieron etc. Algunas de ellas son las siguientes:

- Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde se puede encontrar el manuscrito: <http://rcsmm.eu/fondos-digitalizados?aid=fondos-digitalizados>.
- Enlace directo al manuscrito en formato digital pdf: <http://rcsmm.eu/general/files/biblioteca/00000452300-1.pdf>.
- Web de la revista del RCSMM en donde se hace eco del hallazgo del manuscrito y aparece la invitación al concierto de presentación de la obra, página 203: <https://rcsmm.eu/general/files/revista/21.pdf>.
- Web del blog dedicado a la trompa “TodoTrompa” en donde aparece la entrevista que me realizaron: <http://todotrompa.blogspot.com.es/2013/03/descubierto-en-el-rcsm-de-madrid-el.html>. Ha supuesto una gran difusión en el mundo de la trompa ya que es un blog muy visitado por los profesionales y estudiantes de este instrumento. En ella explico detalladamente los pormenores de este trabajo hasta el momento en el que me la realizan.

⁸⁵ MILLER, James Earl: *The life and works...*, Op. Cit.

- La misma entrevista ligeramente modificada aparece para todo el mundo en lengua inglesa en las plataformas digitales <https://www.highbeam.com/doc/1G1-348787437.html> y <https://www.thefreelibrary.com/A+lost+horn+concerto+is+found+after+233+years%3A+an+interview+with...-a0348787437>,
- Encontramos la información de nuestro concierto y nuestra edición en la página 368 del libro (también digital) *Guide for Solo Horn repertoire* de Linda Dempf y Richard Seraphinof: <https://books.google.es/books?id=EI8tDAAQBAJ&pg=PA368&lpg=PA368&dq=elies+moncholi&source=bl&ots=kszqglHpzb&sig=R1dHi6GKu9-qvoPuIkV06DUosfU&hl=ca&sa=X&ved=0ahUKEwjtsvy5l6bbAhWKZ1AKHcfwBw84ChDoAQgrMAE#v=onepage&q=elies%20moncholi&f=false>.
- El conservatorio Superior de Música de Aragón informa de la Premier del concierto en Madrid: <https://bibliotecacsma.es/web/2013/04/estreno-mundial-del-concierto-para-trompa-y-orquesta-de-chiapparelli-que-se-creia-perdido/>.
- La *International Horn Society, IHS*, Sociedad Internacional de la Trompa, informa del descubrimiento del concierto y su edición y publica la entrevista en: <https://www.hornsociety.org/component/easytablepro/index-by-subject?start=200> y <https://www.hornsociety.org/publications/horn-call/hc-index/authorname/180>.
- La Biblioteca Nacional de España: <http://datos.bne.es/obra/XX5600381.html>.
- La Biblioteca Nacional de Catalunya: http://cataleg.bnc.cat/search~S9*cat/?searchtype=a&searcharg=chiapparelli&searchscope=9&SORT=A&extended=0&SUBMIT=Cerca&searchlimits=&searchorigarg=dchiapparelli y http://cataleg.bnc.cat/search~S9*cat/?achiapparelli/achiapparelli/1%2C2%2C2%2CB/frameset&FF=achiapparelli+d&1%2C1%2C.
- El concierto en la base de datos Worldcat: <http://www.worldcat.org/title/concert-per-a-trompa-i-orquestra/oclc/844683948>.
- Difusión del estreno absoluto del Concierto en Madrid: <http://www.radiobanda.com/estreno-mundial-del-manuscrito-de-un-concierto-de-trompa-encontrado-en-el-rscmm/>.
- Nuestra edición para trompa y orquesta en la plataforma scribd.com: <https://www.scribd.com/document/363936569/Concierto-para-trompa-y-orquesta>.

- Esta vez en la plataforma [slideus.com](https://slideus.org/philosophy-of-money.html?utm_source=concierto-para-trompa-y-orquesta) https://slideus.org/philosophy-of-money.html?utm_source=concierto-para-trompa-y-orquesta.
- En esta web es posible escuchar nuestro concierto (obtenido de nuestra versión publicada en youtube) en mp3: http://shikomusic.ru/download/dia-da-trompa/TkSUSf0_BtQ.html.
- La publicación de las dos versiones (con acompañamiento de orquesta y transcripción a trompa y piano) en la editorial Tritó: <https://www.trito.es/en/composers/34572/domenico-saverio-chiapparelli>.
- Nuestro trabajo ha generado también nuevos trabajos de investigación de estudiantes de trompa en España, dos en el Conservatorio Superior de Castelló y el que añadimos aquí de un alumno del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: http://www.academia.edu/31739782/TFT_definitivo.
- La partitura del concierto, en su versión para piano y trompa, en la plataforma tfront.com: <http://www.tfront.com/p-387775-concert-per-trompa-i-orquestra-piano-reduction-by-elies-moncholi-and-graham-jackson.aspx>.
- En la página web del compositor Javier Costa aparece la información del estreno mundial en el que él mismo participó: <http://javiercostacompositor.blogspot.com/2013/04/recuperacion-del-concierto-para-trompa.html>.
- La Orquesta Primitiva Setabense, de Xàtiva, informa de la interpretación del concierto el 24 de febrero del 2014 incluyendo una imagen del mismo y una grabación en directo: <http://orquestaprimitiva.blogspot.com/2014/>.

Asimismo, en las redes sociales como *facebook* o *twitter* ha corrido la información casi en tiempo real, llegando a todos los rincones del planeta, especialmente al ambiente trompístico, tanto la que se refiere al descubrimiento del manuscrito como a la edición, el estreno en Madrid, los conciertos posteriores en los que se ha interpretado etc, etc.

9.2. Valoración de expertos. Recepción de la obra.

Con el fin de conocer la valoración del Concierto y cómo ha sido la recepción de la obra en el conjunto de la comunidad trompística en España, hemos elaborado un breve cuestionario que hemos enviado a algunos de los trompistas y pedagogos más relevantes de nuestro país.

9.2.1. Cuestionario

En la consulta que hemos preparado nos hemos propuesto conocer la importancia que ellos han dado al descubrimiento del Concierto, qué evaluación musical realizan tanto de la obra en general como de la parte concreta de la Trompa Principal y el nivel de dificultad que consideran que tiene. Después hemos elaborado una encuesta para conocer en qué curso de enseñanzas superiores de trompa programarían este concierto. Por último hemos dejado un espacio para consideraciones personales.

En la Figura 80 presentamos el documento que hemos enviado a los participantes.

Cuestionario

Estimado/a señor/a, en el marco del proceso de creación de la tesis doctoral que estoy realizando en la Universidad Autónoma de Madrid, sobre la recuperación del concierto para trompa y orquesta de Chiapparelli, hemos considerado fundamental conocer su opinión cualificada acerca de algunas cuestiones referentes a esta obra, su reconstrucción, su edición, su calidad musical, dificultad, posibilidad de programación en las enseñanzas superiores de trompa etc. Es por ello que le pedimos su colaboración en este breve cuestionario que será de gran ayuda para nuestros análisis. Asimismo le pedimos permiso para incluir su nombre en este trabajo.

Muchísimas gracias.

Nombre y apellidos:

Puesto de trabajo:

Valore las cuestiones siguientes donde 1 representa la puntuación mínima y 5 la máxima.

	1	2	3	4	5
1. Valore la importancia de la recuperación del concierto					
2. Valore musicalmente la obra en su conjunto					
3. Valore musicalmente el papel de la trompa solista					
4. Valore el nivel de dificultad					

Conteste a las siguientes dos preguntas:

5. ¿En qué curso cree que se podría programar este concierto en los estudios superiores?	
--	--

6. Observaciones y/o comentarios.

Fig. 80: Cuestionario

9.2.2. Sujetos

Las personas que van a hacer el cuestionario son en su mayoría profesionales de la trompa tanto en la vertiente orquestal como pedagógica. Uno de ellos es italiano, trompa solista del Teatro San Carlo de Nápoles. También han participado dos alumnos míos los cuales han estudiado el Concierto con acompañamiento de piano y lo han interpretado en una audición durante el curso en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. La lista la completan Javier Costa Císcar, compositor y cátedra de análisis del Conservatorio Superior de Música de València y Iagoba Fanlo, catedrático de violoncello del RCSMM que fue el director del estreno absoluto de la obra. Mención especial requiere Radovan Vlatkovic, quizás el más grande trompista en la actualidad, que ha participado también en esta encuesta y que le dedicamos un apartado especial (9.2.5.).

Algunos de ellos han conocido el concierto de Chiapparelli directamente por haberlo escuchado en directo, en alguna de las interpretaciones que hemos realizado, otros lo han escuchado en la grabación audiovisual.

Lo que hemos intentado es que hubiera trompistas de toda la geografía española, desde el solista de la Real Filharmonía de Galicia hasta el catedrático del Conservatorio Superior de Sevilla pasando por profesores de la Escola Superior de Música de Barcelona, el solista de la Orquesta de les Arts de València, el solista de la Orquesta Nacional de España (Madrid), un trompista de la Orquesta de Euskadi, especialistas en trompa natural, etc. De esta manera pensamos que obtenemos una visión global y a la vez diversa de la recepción de este concierto.

En la Figura 81 lo vemos gráficamente:

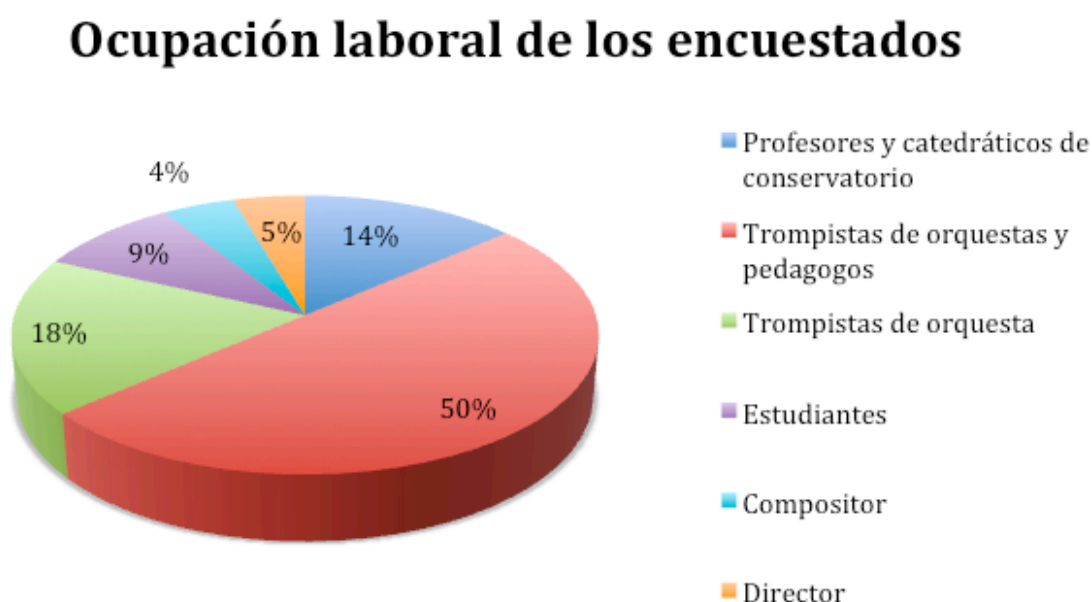


Figura 81: situación profesional de los participantes

9.2.3. Resultados

Veintidós han sido los músicos que han participado en la consulta: dieciocho trompistas profesionales, dos estudiantes de nivel superior de trompa, un profesor de violoncello y un compositor, sin contar a Radovan Vlatkovic.

Los resultados de la primera parte del cuestionario han sido los siguientes:

Se les pedía que valoraran una serie de cuestiones donde 1 representa la puntuación mínima y 5 la máxima. A continuación presentamos el número de trompistas que han elegido cada una de las puntuaciones.

	1	2	3	4	5
1. Valore la importancia de la recuperación del concierto				2	20
2. Valore musicalmente la obra en su conjunto			3	10	9
3. Valore musicalmente el papel de la trompa solista				8	14
4. Valore el nivel de dificultad				11	11

Comprobamos que la valoración de la *recuperación de la obra* obtiene la máxima puntuación casi por unanimidad. En la Figura 82 lo vemos gráficamente.

Área del gráfico

Valore la importancia del descubrimiento del Concierto

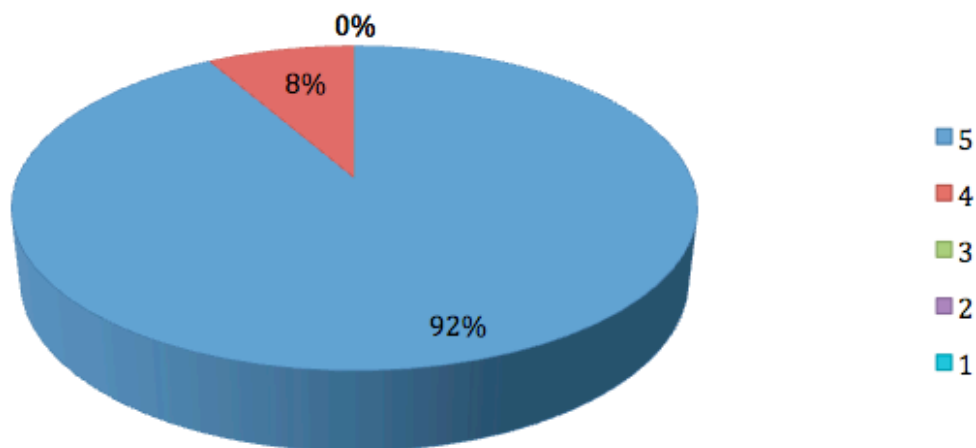


Figura 82: resultado del primer ítem

La *valoración musical* es más discutida, nueve de los veintidos dan la máxima mientras que diez, alta y tres una puntuación media. Ver Figura 83.

Valore musicalmente la obra en su conjunto

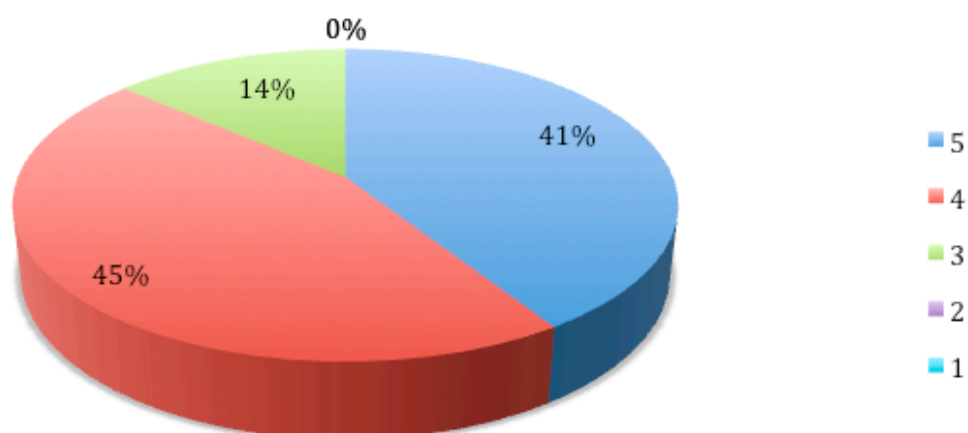


Figura 83: resultado del segundo ítem

El *papel de la trompa solista* desde el punto de vista de la calidad musical obtiene una muy buena respuesta, catorce de los veintidos le dan la máxima puntuación y ocho una puntuación alta. Figura 84.

Valore musicalmente el papel de la trompa solista

Área del gráfico

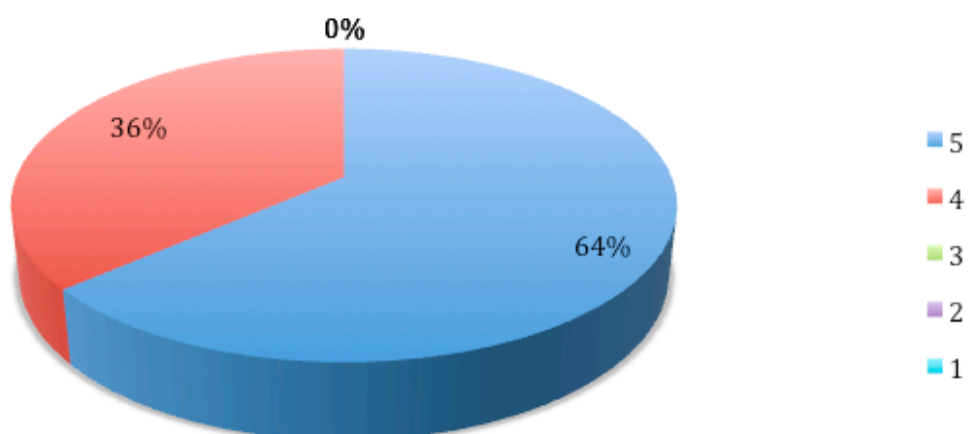


Figura 84: resultado del tercer ítem

El *nivel de dificultad* es el máximo para once de los participantes y muy alto según los otros once. Lo vemos en la Figura 85.



Figura 85: resultado del cuarto ítem

De todo ello, en relación a la recepción de la pieza, podemos extraer algunas conclusiones:

1. La gran importancia que supone la recuperación de la misma para los trompistas.
2. La alta o muy alta evaluación de la calidad musical del concierto que incluye el papel de la trompa solista (el cuál obtiene todavía mejor valoración que la parte orquestal).
3. Constatación del altísimo nivel de dificultad.

A continuación presentamos la segunda parte del cuestionario (quinto ítem) en donde realizamos una pregunta que colocamos en la parte izquierda del cuadrante y en la parte derecha del mismo exponemos los resultados:

<p>5. ¿En qué curso cree que se podría programar este concierto en los estudios superiores?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - 3º curso: ocho (algunos de ellos han especificado “3º o 4º”). - 3º o 4º curso: tres. - 4º curso: seis (uno de ellos añade “cuarto o Master”). - Master: uno. - Cualquier curso de Enseñanzas Superiores: uno. - Simone Baroncini: <i>“L’utilizzo dello strumento Acuto (corno moderno) obbliga che il corno Solista sia di Livello altissimo, per poterlo suonare con disinvoltura, anconra più esperto chi approderà con il corno Antico (natural Horn).”</i> <p>El resto hasta llegar a los veintidós, el violoncellista y el compositor, han omitido su opinión alegando su “incapacidad” para ello debido a que su especialidad no es la trompa.</p>
---	---

Y lo vemos de manera gráfica en la Figura 86:

¿En qué curso cree que se podría programar este concierto en los estudios superiores?

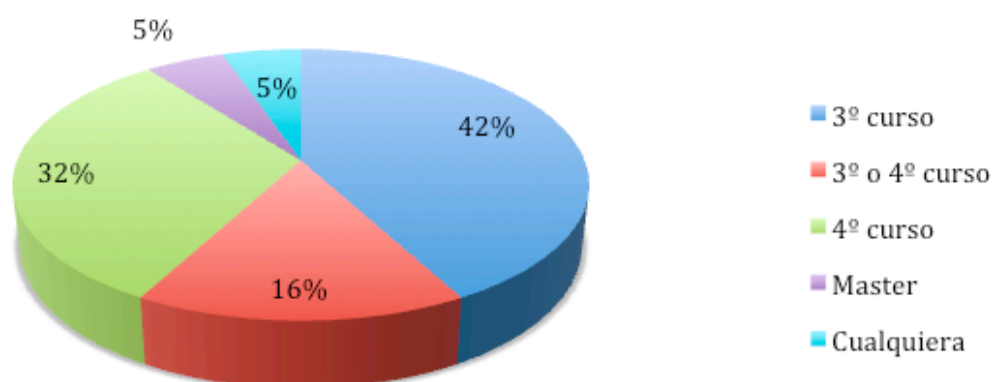


Figura 86: resultado del quinto ítem

Vemos en estos resultados que, claramente, la preferencia es incluir este concierto en 3º o 4º curso de Enseñanzas Superiores. Es obvio que cada profesor, para contestar a esta pregunta, se puede ver condicionado por el nivel técnico de sus alumnos, que no es el mismo en todos los conservatorios. En mi opinión difícilmente los alumnos de primer o segundo curso de Enseñanzas Superiores pueden tocarlo; sí, sin embargo, algunos de tercero y mejor todavía los de cuarto... y por supuesto los alumnos de Master.

9.2.4. Recepción

El cuestionario concluía brindando un espacio en el que se invitaba al músico a realizar las observaciones o comentarios que considerara oportunas. Debido al interés de todos ellos, los citaré a continuación:

1. **Rodolfo Epelde**, Trompa Solista de la Orquesta Nacional de España, ONE, y Profesor de Trompa en Musikene (centro de estudios superiores de Euskadi):

“Se trata de una recuperación muy importante de un concierto para trompa que se daba por perdido. Tanto musicalmente como en cuanto a los recursos técnicos requeridos, se corresponde al estilo de los conciertos centroeuropeos escritos para trompa a finales del XVIII (Rosetti, Punto, Danzi, Stamitz, etc.)

Aunque no parece fácil y estoy seguro que el profesor Moncholí lo habrá intentado por todos los medios, sería interesante continuar buscando más información acerca del compositor y las circunstancias por las que la obra llega al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.”

A día de hoy conocemos, como hemos mencionado anteriormente, que la partitura pertenecía a Joao Antonio Rivas, trompa de la Real Capilla y profesor de violoncello del entonces llamado Real Conservatorio de Música María Cristina, actualmente RCSMM, entre los años 1830 y 1835.

2. Rafael Mira, Profesor de Trompa y Trompa Natural del Conservatorio Superior de Sevilla. Miembro de la Orquesta Barroca de Sevilla:

“Tras el estudio de la obra con el instrumento original se evidencia que se trata de una obra compuesta por un intérprete y hecha a su propia medida, coloca largos y sucesivos pasajes virtuosísticos para el lucimiento de su particular técnica.

En una visión global de la obra no se puede destacar ninguna innovación estilística o formal respecto a otras obras contemporáneas del mismo corte o cometido. Pero sí es destacable el uso de complicados recursos técnicos para demostrar su dominio del registro clarino y de la tesitura de primo corni.

En mi opinión está entre una escritura tardo-barroca similar, por ejemplo, a la de C. Förster y pasajes que se aproximan y nos recuerdan al estilo de J. Haydn.”

Me gustaría resaltar este comentario ya que el trompista que lo realiza toca la Trompa Natural habitualmente, es decir la trompa para la que fue compuesta esta pieza.

3. Miguel Guerra Arévalo, Trompa de la Orquesta de la Radio Televisión Española, RTVE:

“La obra exige un dominio del registro agudo, fundamentalmente, por parte del instrumentista. No es un registro extremo, como era el caso del clarino de épocas anteriores, pero el ámbito interválico se concentra en el registro medio y agudo de la trompa. Igualmente exige un riguroso estudio a nivel de articulación, fraseo, sincronización... lo que hace de él un concierto de gran exigencia técnica. Por lo tanto, podría ser interesante su programación para ampliar el repertorio clásico, una vez trabajados los conciertos de Mozart, Haydn... Además la calidad musical de la obra, avala el que pueda incorporarse como obra clásica, dentro del repertorio habitual de la programación del grado superior de trompa.”

4. **Mario Telenti Asensio**, Trompa titular de la Orquesta de Euskadi y Profesor de Trompa en el Conservatorio Superior de Navarra:

“El descubrimiento del concierto incrementa las posibilidades formativas del alumnado en un instrumento como la trompa tan escaso en repertorio. Como antiguo profesor del Conservatorio Superior de Navarra en la especialidad de Trompa reconozco el valor de la obra y el interés que suscita en mi mundo. Obra de dificultad y de gran hermosura.”

5. **José Luis Morató**, Trompa Solista de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, OSPA, y Profesor de Trompa del Conservatorio de Avilés:

“Es muy importante el trabajo de investigación y recuperación de obras de trompa para poder ampliar repertorio y ver las diferentes maneras de tratar el instrumento como solista desde muchos siglos atrás hasta nuestros días.

Personalmente para mí fue un gran placer poder dirigir a D. Elías Moncholí cuando lo interpretó en Oviedo en las Jornadas de la Trompa organizadas por la Asociación Española de Amantes de la Trompa, AEAT, celebradas en 2015.”

6. **Javier Costa Císcar**, Doctor, Profesor de Fundamentos de Composición en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València, coautor junto conmigo de la composición de la línea del Basso del 2º y 3º movimientos del presente concierto de Chiapparelli:

“Quiero incidir en la importancia que supone la recuperación de esta partitura para el repertorio de la trompa y destacar y valorar el trabajo que se ha realizado para que ello sea posible: revisión analítica, técnica e interpretativa de la partitura, redacción estilística de fragmentos inexistentes, excelente edición crítica de la partitura y como final del proceso de investigación y tesis performativa su estudio e interpretación en público en sucesivos conciertos de presentación de la obra.”

7. **Javier Bonet**, Trompa de la Orquesta Nacional de España, ONE, concertista y Profesor de Trompa Natural en la “Escola Superior de Música de Catalunya”, ESMUC:

“Es evidentemente una obra muy interesante para nuestro repertorio barroco, pero sobretodo por el hecho de haber sido encontrada en Madrid y muy concretamente en el Conservatorio. Existe mucho repertorio de este tipo en Europa, pero no lo había en España y lo importante sería dilucidar por qué estaba aquí, quién lo tocó si es que se llegó a estrenar o si simplemente llegó como una copia a través de uno de los primeros instrumentistas que llegaron a nuestro país para formar parte de la Capilla Real, como pudieron ser Blumentegle, Princaut, Scheffler, Appenzeller o Manfredi. La respuesta a esta incógnita sobre el estreno podría romper los esquemas preconcebidos sobre el nivel de los instrumentistas de trompa de la Capilla Real de Madrid en esa época.”

Como he mencionado anteriormente, la obra nos ha llegado a través de Joao Antonio Rivas que, alrededor de 1830 estuvo en Madrid, y no a través de los primeros instrumentistas de la Capilla Real, ya que esos trompistas, D. Juan Martín Blumentegle, D. José Princaut, D. Antonio Scheffler (y otros como D. Ángel Castrono o D. Estanislao López) pertenecieron a la Real Capilla en 1741 y años posteriores⁸⁶ casi cuarenta años antes de la edición del concierto de Chiapparelli en París y cincuenta años antes o más de la fabricación del papel manuscrito que contiene la obra, por tanto es imposible que conocieran la obra. Los trompistas D. Conrado Appenzeller y D. Luis Manfredo actuaron con la Compañía de la Ópera de Madrid en

⁸⁶ GRACIA, Miguel Ángel: *La evolución de la trompa en España*. Artículo publicado en la Revista nº 3 del departamento viento-percusión del Conservatorio Profesional de Música de Huesca, 2015, p. 13.
http://www.conservatoriodehuesca.com/images/contenidos/original/revista_vientopercusio%CC%81n_n_iii_1_4_15_435.pdf

1791⁸⁷; ellos, si miramos las fechas de edición en París (1780), y forzamos la imaginación podríamos suponer que sí habrían podido conocer el Concierto y que cuarenta años más tarde, D. Joao Antonio Rivas, podría haberlo adquirido del algún modo, haberlo copiado y haber anotado su nombre... Pero tampoco. Debemos tener en cuenta que las marcas de agua de las partituras del manuscrito, como dijimos en su momento (capítulo 4.2), revelan que fueron fabricadas en lugares en donde vivió Joao Antonio Rivas (Madrid y Santiago) y especialmente donde nació su padre (Barcelona) por tanto lo más probable es que sea una partitura vinculada estrictamente a su periplo vital, a su biografía y no a la de otros trompistas anteriores o posteriores a él.

8. **Vicent Berbegal Coloma**, Trompista Freelance y Profesor de Trompa en diferentes Escuelas de música:

“Creo que el simple hecho de haber descubierto el concierto, rescatarlo, adaptarlo, editarlo e incluso tocarlo para que quede constancia de todo ya es un hito más que importante. Sólo nos queda poder mantenerlo en las programaciones didácticas de los Conservatorios y Escuelas Superiores.”

9. **José Vicente Castelló Vicedo**, Profesor de Trompa de la “Escola Superior de Música de Catalunya”, ESMUC, en Barcelona, ha sido Trompa de la Orquesta Sinfónica de Galicia, y colaborador con la Mahler Chamber Orchestra, Lucerne Festival etc.

“Destacar la relevancia de la recuperación de este repertorio y el valioso trabajo de investigación e interpretativo de Elies Moncholí al frente del proyecto.

Una gran aportación para la difusión de la trompa como instrumento solista.”

10. **Judit Rovira Gols**, Profesora de Trompa del “Institut Escola Artístic, I. E. A., Oriol Martorell” de Barcelona:

“Como trompista he tenido el privilegio de escuchar en directo el estreno del Concierto para Trompa y Orquesta de Chiapparelli en Barcelona. Elies Moncholí participó como solista en la 8a. Trobada de Trompistes en Catalunya, en febrero de

⁸⁷ Ídem nota anterior, 84.

2016. El concierto tuvo lugar en el Instituto Integrado de Música y Danza I.E.A. Oriol Martorell de Barcelona. Los músicos de la orquesta fueron los mismos alumnos de la escuela dirigida por Antoni Alburquerque. Una interpretación única, llena de sensibilidad y virtuosismo.”

11. **José María Collado**, Profesor de Trompa del Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife:

“Grandísimo descubrimiento del profesor D. Elies Moncholí, el cuál tuve la oportunidad de escucharlo tocarlo en una magistral interpretacion. Enhorabuena, maestro.”

12. **Maximiliano Santos Ferrer**, Profesor de Trompa del Conservatorio Profesional de Música de Getafe:

“Sin duda, la gran importancia de esta pieza reside en el año de composición, pues es probablemente anterior a los famosos conciertos de Mozart o Rosetti y su exigencia técnica, debido principalmente al registro agudo (Clarino), es sustancialmente más elevada.

En cuanto a la calidad compositiva, cabe destacar la simpleza y belleza de sus melodías. El compositor no hace grandes alardes armónicos ni formales pero mantiene el interés durante toda la pieza.

Ha sido una gran suerte que haya sido posible su recuperación para el repertorio trompístico.

¡¡Muchas gracias y enhorabuena!!”

13. **Iagoba Fanlo Gómez**, Jefe del Departamento de Cuerda del RCSMM y Associate of the Royal Academy of Music of London:

“La recuperación de esta obra es de gran importancia para el patrimonio musical. De manera especial, aporta al repertorio de trompa una obra de una gran calidad musical. De cara al papel de la orquesta, es una obra sencilla que no requiere técnicamente una gran destreza, donde la voz de la trompa adquiere un dinamismo y un virtuosismo considerable.

Tuve la oportunidad de dirigir el estreno de esta obra junto a Elías Moncholí y la Orquesta de Cuerda del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fue una experiencia muy emocionante, por el trabajo que había de recuperación, por el impresionante despliegue técnico y artístico de Elías Moncholí - solista de trompa - y por la entrega de una orquesta consciente del momento que tenían la oportunidad de vivir y de la belleza de la obra interpretada.”

14. Federico Cuevas Ruiz, (alumno mío que estudió e interpretó la obra), Título Superior de Trompa en el RCSMM, Master en el “Conservatorium van Amsterdam”, Trompa en las orquestas “Das Neue Mannheimer Orchester”, “The Bach choir & Orchestra of the Netherlands”, “Jonge Blazers Amsterdam” y “Orchestra of the Eighteenth Century”:

“Me gustaría comentar la experiencia personal que supuso conocer este concierto en mi tercer curso de estudios superiores, gracias al profesor Elies Moncholí:

Reconozco que cuando vi por primera vez el concierto me llamo la atención por su dificultad técnica, aún más sabiendo que originalmente estaba escrito para la trompa natural. Prácticamente los únicos Conciertos que había tocado hasta ese momento escritos originalmente para este instrumento eran los Conciertos de Haydn, los Conciertos de Mozart y la Sonata de Beethoven. El Concierto de Chiapparelli me abrió una puerta hacia el mundo de los conciertos virtuosísticos escritos para trompa natural del siglo XVIII que a día de hoy, desgraciadamente, muchos de ellos son prácticamente desconocidos, incluso para muchos estudiantes de trompa.

Fue posiblemente una de las causas por las que decidí adentrarme en el mundo de la Trompa Natural y profundizar en el lenguaje interpretativo de esta clase de obras.

Pronto descubrí que existe una gran cantidad de conciertos con características similares (los Sperger o los Hampl) a la de este concierto. Pero me sigue llamando la atención el tema principal de la exposición en el primer movimiento. Personalmente, encuentro que es de un interés musical relevante comparado con otros conciertos de la misma época.”

15. Írlim Pulgarín Berni, (alumno mío que ha estudiado e interpretado el Concierto), estudiante de tercer curso de Trompa de Enseñanzas Superiores en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

“Soy alumno de Elies Moncholí y, por el momento, uno de los pocos estudiantes que ha tocado este concierto.

Desde el punto de vista académico este concierto es muy recomendable para estudiantes que quieran poner en práctica su virtuosismo con la trompa.

Personalmente esta obra me ayudó a mejorar varios aspectos fundamentales como son la coordinación ‘doigté-articulación’ (dedos/digitación - lengua), el control del aire, el registro agudo y la flexibilidad.”

16. Juan José Llimerà Dus, catedrático de trompa del Conservatorio Superior de Música de València, Master por la Universidad de València, Trompa Solista del Grup Instrumental de València y concertista.

“La investigación realizada por el profesor Elías Moncholí en torno al Concierto para trompa y orquesta en Mib Mayor del compositor italiano D. Chiapparelli es digna de todo elogio. Recuperar, revisar, reconstruir, editar y - además - estrenar en España esta joya musical debe haber supuesto un arduo trabajo realmente fascinante.

Elías es un trompista con una cultura del repertorio tradicional extraordinaria y con una gran experiencia propia en el campo de la investigación y de la interpretación. La corrección realizada de los detalles del texto musical, que abarca cuestiones tan diversas como la detección de erratas o la revisión de la orquestación en función del acompañamiento, ha sido cuidada al máximo. La rigurosidad metodológica aplicada en la recuperación de la obra es tangible en cada uno de sus tres movimientos. La elegante orquestación de la pieza evidencia que se ha tratado de conservar el estilo de la época. La inserción de ciertos detalles tímbricos como el bajo o continuo apuntan a la sonoridad original, cuestión que, en mi opinión, resalta ciertos pasajes y da cuerpo a la estructura original, enriqueciendo, sin duda, el concierto.

En cuanto a la interpretación que hemos podido escuchar online, se puede apreciar que las decisiones tomadas en cuanto a los *tempi*, dinámica, articulaciones y expresividad, obviamente, han afectado al resultado final del fraseo de la orquesta, con un claro resultado en la homogeneización de criterios a la hora de interpretar esta música fresca, refinada y elegante. El virtuosismo de Elías como solista aporta mucho más de lo que la partitura exige o insinúa. Cuando canta con su bello sonido ofrece un modelo clásico de fraseo, que se traduce en una versión depurada y precisa. Por su

parte, las intervenciones orquestales transmiten al máximo la claridad lograda e intención de expresión y estilo.

Agradecemos sinceramente el hecho de haber devuelto a la vida estos sonidos dormidos en el tiempo, un verdadero regalo para nuestros sentidos.

Mi más sincera enhorabuena amigo Elías.”

17. **Bernardo Cifres Amat**, Trompa Solista de la Orquestra de la Comunitat Valenciana – Palau de les Arts, profesor de la cátedra de trompa del Conservatorio Superior de Música de Aragón:

“Mi decision de programarla en 4º curso de superior es porque en mi experiencia los alumnos sufren mucho en los agudos, y antes les podría perjudicar.”

18. **Gemma Guillem Cardona**, doctora por la Universitat de València y profesora de trompa del C. P. M. Melcior Gomis, Ontinyent, València.

No realiza ningún comentario.

19. **Jorge Ortega López**, Trompa Principal de la Real Filharmonía de Galicia.

“Gran trabajo de recuperación e investigación. Enhorabuena a todos.”

20. **Simone Baroncini**, 1º Corno Teatro San Carlo di Napoli, 1º Corno con “I Solisti Veneti”, solista anche assieme a Hermann Baumann, Barry Tuckwell, Radovan Vlatkovic, Radeck Baborak...

“Ho trovato che il video su Youtube sia suonato bene dall’orchestra e eccezionalmente bene dal Solista... A meta tra lo stile Barocco e il Classicismo di Mozart, bello da sentire, è stato un vero Regalo al mondo sia il mondo del corno che il mondo della musica... è una tortura ritrovare questi manoscritti, un dovere suonarli con piacere e con Bravura.”

21. **Nigel Carter**, Solista de trompa, Orquestra Simfònica de les Illes Balears, profesor del Conservatori Superior de les Illes Balears.

“Una historia y un hallazgo fascinantes. De un virtuosismo considerable, el Concierto de Chiapparelli requiere del intérprete un dominio del instrumento comparable con los conciertos de Telemann y Haydn (y si la cadencia del primer movimiento que aparece en la primera grabación es original, también supone un reto nada desdeñable). Musicalmente, quizá sea el primero el más inspirado de los movimientos, pero en su conjunto, no presenta fisuras en su calidad musical.

Imposible saber qué lugar ocuparía hoy en día la obra en el repertorio habitual de la trompa, de no haberse ‘extraviado’: al igual que otras obras “perdidas” durante largo tiempo (por ejemplo, el Primer Concierto para Violoncello de Haydn, encontrado en 1961 en el Museo Nacional de Praga), es inevitable que las circunstancias de su ‘reaparición’ añadan un punto de interés a la obra que de otra forma, seguramente no tendría: el oyente se siente extrañamente privilegiado de poder escucharla, como si se hubiese burlado el hombre de su destino al rescatar la pieza de las fauces del olvido. Ahora, el tiempo dirá si se llega a incorporar al repertorio más frecuente del instrumento: probablemente se lo merezca.”

La cadencia no es original sino que ha sido compuesta por el que escribe esta tesis.

22. **Miriam Merino Diez**, Trompa Solista de la Orquestra Simfònica de les Illes Balears y profesora del Conservatorio Superior de les Illes Balears.

“Me parece un concierto muy agradable para el oyente debido a la simplicidad de sus melodías; y de una gran dificultad técnica para el trompista por el registro tan agudo que emplea y el virtuosismo de determinados pasajes rápidos con adornos y trinos”.

De este cuestionario creo que podemos deducir que el Concierto de Chiapparelli ha sido recibido por los trompistas de nuestro país con sorpresa, simpatía y agrado. Esperamos que en los próximos años la obra sea programada no solo en el RCSMM, sino también en los demás centros de Enseñanzas Superiores de España y de Europa.

9.2.5. Un caso especial: Radovan Vlatkovic.

Si bien la calidad trompística de todos los encuestados está fuera de toda duda, hemos tenido la suerte y el honor de contar con un trompista fuera de serie, para muchos el mejor trompista del mundo, se trata de Radovan Vlatkovic, nacido en Zagreb en 1962 es un concertista de fama internacional aclamado en todo el globo, primer premio del prestigioso concurso internacional “ARD Music Competition” de Munich, trompa solista de la Orquesta de la Radio de Berlín, profesor de la cátedra de trompa en la Escuela Reina Sofía así como en otros centros de enseñanza musical de alto nivel como el Mozarteum de Salzburgo. Ha grabado los conciertos más importantes de trompa con las mejores orquestas y los mejores sellos discográficos como Deutsche Grammophon, Decca o Philips y participa regularmente en eventos de primer nivel en todo el mundo junto a los mejores solistas como son Vladimir Ashkenazy, Heinz Holliger etc. Debido a esta “especificidad” hemos considerado oportuno dedicarle un capítulo aparte.

Las respuestas de Radovan a los primeros ítems la podemos ver en la Fig. 87:

	1	2	3	4	5
1. Valore la importancia de la recuperación del concierto					X
2. Valore musicalmente la obra en su conjunto				X	
3. Valore musicalmente el papel de la trompa solista					X
4. Valore el nivel de dificultad					X

Figura 87: Valoración primeros ítems de Radovan Vlatkovic

Como vemos, la evaluación del maestro Vlatkovic es excelente en lo que se refiere a la importancia de la recuperación de la obra y la calidad y dificultad musical de la parte de la trompa, y muy alta en cuanto a la calidad musical del concierto.

En nuestra pregunta acerca del curso en donde él lo colocaría dentro de los estudios superiores, responde: “I believe the Concerto is adequate for Master studies”. A pesar de tener estudiantes de altísimo nivel en todo el mundo, Radovan considera que la dificultad del concierto es de tal envergadura que conviene incluirlo en los estudios posteriores a los realizados en las enseñanzas superiores.

En el apartado de “Observaciones y/o comentarios”, Vlatkovic apunta:

“It is always exciting to find a work such as the Horn Concerto by Chiapparelli, a virtuoso work which was believed lost. The piece is interesting and belongs to the “Golden era” when the horn was popular and in high demand as a solo instrument. It is an example of a work written in the Clarino technique demanding of the soloist to play as high as the 20th. harmonic of the instrument. Having been published in the 1780’s in Paris, it is chronologically between the Horn Concertos of Haydn and those of Mozart, arguably the most important and best known works written for horn during the Classical period. Finally it is a welcome contribution to our repertoire and will hopefully be often performed in order to be enjoyed and appreciated equally by horn players and the general audience.”

Con estas palabras Radovan expresa su emoción por haber encontrado este concierto y ratifica el carácter virtuoso del mismo, agradeciendo y dándole la bienvenida a la inclusión del mismo en nuestro repertorio habitual, deseando que se interprete con asiduidad para el disfrute de los trompistas y del público en general.

Si contemplamos las respuestas de Vlatkovic a los primeros ítems vemos cómo coinciden grosso modo con las de la mayoría de los trompistas encuestados. Sin embargo es muy interesante comprobar cómo este grandísimo trompista coloca el momento en que el estudiante puede enfrentarse al concierto en el momento de realizar el Master. Comprendo muy bien la razón que le ha llevado a esa conclusión; como dije anteriormente, el concierto de Chiapparelli es de una altísima dificultad, si se quiere interpretar bien.

CAPÍTULO X. Conclusiones.

A lo largo del tiempo que ha durado esta investigación, hemos ido cumpliendo todos los objetivos que nos habíamos propuesto al principio.

En primer lugar fue el estudio del estado del manuscrito. Como hemos comentado, éste goza de una relativa buena salud, con algunos cortes y manchas, con el color amarillento característico que da el paso del tiempo, con el aroma de partitura antigua, pero, en definitiva, un estado de conservación bueno. Tenerlo entre nuestras manos nos ha parecido un auténtico privilegio.

Inmediatamente después, realizamos un primer estudio de la obra, general, y comprobamos que la calidad musical de la obra estaba fuera de toda duda.

El estudio de la obra, primero de la estructura formal y más tarde de cada una de las partituras, nos ha permitido tener una visión del concierto global y minuciosa a la vez.

Para la reconstrucción hemos utilizado, como fuente primaria, el manuscrito original y, cuando no era necesario, copias del mismo. La observación cuidadosa, de cada particella, de cada movimiento, de cada frase musical y de cada nota, nos ha permitido realizar esta reconstrucción con una cierta garantía de fiabilidad, descubriendo algunos errores que consideramos evidentes del copista. El estudio ha sido llevado a cabo en diferentes niveles. El que se refiere al análisis formal ha sido especialmente interesante ya que, entre otras cosas, desvela que en la reexposición del primer movimiento no aparece el segundo tema... Sí, efectivamente, se estaba gestando todavía la forma sonata que Mozart llevaría a su plenitud. Por otra parte, mencionar la “reconstrucción” de la línea del Basso del segundo y tercer movimientos, un proceso que llevé a cabo junto al compositor y pedagogo Javier Costa Císcar que aportó todo su bagaje y conocimientos y nos permitió sentirnos parte de la historia con lo que de responsabilidad conlleva pero también con una cierta alegría y libertad creativa: al fin y al cabo la historia nos había elegido ahora a nosotros para “completar” este concierto.

La edición de la partitura impresa la hemos realizado mediante procedimientos informáticos tales como el programa *SymphonyPro*, para iPad, y *MuseScore*, para Macintosh. Más tarde también con el programa *Finale* junto a Graham Jackson en la elaboración de la reducción para trompa y piano.

En cuanto a los datos que hemos podido encontrar sobre la biografía de Chiapparelli, no han sido abundantes, es cierto, a pesar de la intensa búsqueda durante todos estos años. He abordado este tema con personalidades de la talla del musicólogo italiano Enzo Amato (Centro di Formazione Musicale di Napoli) especialista en música italiana del siglo XVIII; el

Sr. Dario Lo Cicero, de la Biblioteca del Conservatorio Bellini de Palermo; con Laura Plazzi y Perla Pedretti de la Biblioteca di Archeologia e storia dell'Arte de Roma; con Flaviana Frascogna de la Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella de Nápoles; con Claude Maury, profesor de trompa natural del Conservatorio Superior de Música de París; con José Carlos Gosálvez, director del departamento de música de la Biblioteca Nacional de España; con Alessandro Di Profio de la Biblioteca del Conservatorio "Niccolò Piccinni" de Bari y tantos otros que hemos nombrado a lo largo de este trabajo. Pero a día de hoy continuamos sin saber mucho de la vida de Chiapparelli...

Hemos elaborado un catálogo de la obra completa de nuestro compositor; a lo largo de esta travesía hemos podido obtener la práctica totalidad de sus obras en formato digital comprobando la unidad de estilo que parece impregnar toda su producción. Ello apunta a que efectivamente, aunque en algunas de ellas el nombre del autor no aparece, sí encontramos siempre el mismo apellido, se trata, por tanto, del mismo compositor y no de dos familiares.

Ha sido muy enriquecedor realizar un estudio de la época de Chiapparelli que, aunque no pretende descubrir nada, sí que nos ha dado un soporte cultural para comprender mejor el ambiente, la atmósfera en que vivió y en que compuso sus obras: ambiente ilustrado y atmósfera de pre-revolución francesa.

Hemos presentado y analizado los recursos técnicos que el compositor demanda en el concierto que, ni son pocos, ni son de fácil ejecución, más bien todo lo contrario, creo que ha quedado claro que nos encontramos ante un concierto de gran dificultad, en cierto sentido, de mayor dificultad que los conciertos para trompa de W. A. Mozart.

El hecho de que gracias al carácter performativo de esta tesis, haya podido combinar la investigación "teórica" de la obra, el compositor, la época etc, con la creación e interpretación práctica del concierto me ha dado una visión muy interesante del mismo. Si bien la primera ha sido fascinante, muy enriquecedora, la segunda, la interpretativa, ha sido especialmente arriesgada y al mismo tiempo "viva". He tenido la oportunidad de tocar el concierto ante el público en cinco ocasiones con acompañamiento orquestal: el estreno en el RCSMM, la grabación audiovisual en el mismo centro, en Xàtiva, en Barcelona y en Oviedo. La reacción del auditorio es, en todos los casos, de admiración y de estupefacción hacia la obra. He de confesar que me he sentido afortunado, si no elegido por el destino, por haber contribuido a sacar a la luz esta obra pero también por haberla interpretado. Vale decir que, si bien las obras que suelo interpretar habitualmente requieren de mí una gran atención, en el caso de este concierto el nivel de concentración y dominio del instrumento, no diré que ha sido de alto riesgo, pero sí que ha tenido que ser mayor del habitual.

La reducción de la obra a piano y trompa, como apunté anteriormente, la he realizado junto al pianista Graham Jackson y ha sido un trabajo muy enriquecedor para mí. Creo que los pianistas que interpreten esta versión en el futuro agradecerán la mano experta de este gran músico, lleno de conocimientos e intuiciones, ya que hemos realizado una transcripción eminentemente pianística, pensando en la fluidez y preservando siempre ante todo el espíritu ligero y naturalmente bello de esta música.

Ocupar la cátedra de trompa en el RCSMM me ha permitido comprobar *in situ*, esto es, en contacto con el alumnado de mi conservatorio, la idoneidad de programar el concierto. Ello lo he plasmado en el capítulo dedicado a la propuesta didáctica. Creo sinceramente, ahora, al final de todo este trayecto, que queda claro que este concierto representa un reto, asumible pero reto en definitiva, para estudiantes con aspiraciones virtuosísticas y que su perdurabilidad puede estar asegurada por ello y por las inspiradas melodías que encierra.

Hemos realizado un cuestionario a un buen número de trompistas de nuestro país y también de fuera del mismo, lo cuál nos ha permitido captar, conocer el sentir general de los profesionales en relación al concierto. Me gustaría destacar aquí el comentario de, quizás el más grande trompista vivo, Radovan Vlatkovic agradeciendo la reaparición de este concierto y deseando que sea programado e interpretado para el disfrute de trompistas y público en general.

Quedan, quizá como frutos más visibles de este trabajo las dos ediciones del concierto, tanto la original para trompa y orquesta como la reducción para trompa y piano, y las interpretaciones del mismo, tanto en directo como la grabación audiovisual, pero quizás lo más valioso sea la grabación del mismo en el alma y la memoria de los que lo han escuchado.

Quién sabe si en un futuro próximo París (donde se editó por primera vez) y Nápoles (donde podría haber vivido Chiapparelli) sean lugares idóneos para estrenar la obra.

Por todo ello, creo que éste, más que un final, representa un principio, el inicio de un viaje a través del cual este concierto se podrá dar a conocer, por fin, al mundo de la música. Los trompistas, los programadores de las salas de conciertos, los profesores de los centros de enseñanza superior y universidades o las discográficas dirán su palabra. El público también. Bajo los auspicios de la misma belleza que posee, le auguramos una, más que probable, brillante travesía. Durante unos años lo hemos mecido amorosamente entre nuestras manos, como el que guarda una auténtica joya. En la observación, el estudio y el diálogo, él se nos ha ido desnudando y mostrando, poco a poco, en todo su esplendor. Ahora lo ofrecemos al mundo. Que los dioses - y los hombres - sean benévolos con él y que su belleza ilumine, un poco más, este sorprendente universo.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKER, Yolanda F.: *Música y Danza en el diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos desde 1758 hasta 1808*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.
- *Actas del V Congreso Nacional de Historia del papel en España*. Sarrià de Ter-Girona, Ajuntament de Sarrià de Ter, 2003.
- *Actas del VI Congreso Nacional de Historia del papel en España*. Biblioteca Nacional de España. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005.
- ALBEROLA i VERDÚ, Josep Antoni: *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes*. Benaguasil, Consolat de Mar, 2000.
- ALIGUIERI, Dante: *Divina comèdia*. Barcelona, Editorial Proa, 2002.
- AVISON, Charles: *An Essay on Musical Expression*. 1752. Reedición: England, Pierre Dobois, 2004.
- AVISON, Charles: prólogo a *Six Sonatas for the Harpsicord, with accompanymnts for two violins and a violoncello*. Londres, the Author, 1761.
- BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, Berlug des Huctoris, 1753. Reedición: Leipzig, 1925 (5ª ed.). Traducción al inglés: *Essay on the true art of playing keyboards instruments*: Nueva York y Londres, 1949.
- BAINES, Anthony, *Brass Instruments, their history and development*. New York, Dover Publications, 1993.
- BASSO, Alberto, (dir.): *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti Italiani*. Torino, UTET, 1985.
- BEAKES, Jennifer, *The Horn parts in Handel's Operas and Oratorios and the horn Players who performed in these works*. Tesis Doctoral. The City University of New York, 2007
- BERRY, Wallace: *Musical Structure and Performance*. New Haven, Yale University Press, 1989.
- BLUM, David: *Casals y el arte de la interpretación*, Barcelona, Idea Books, 2000.
- BOFARULL SANS, Alfonso: *Los animales en las marcas de papel*. Vilanova i la Geltrú , Oliva impresor, 1910. Edición moderna: Valladolid, Maxtor, 2008.

- BRÜCHLE, Bernhard - LIENHARD, Daniel: *Horn Bibliography*. Wilhelmshaven-Germany, Heinrichshofen, 1970.
- CELEBIDACHI, Serge Ioan: *Le Jardin de Celibidache. Rencontre avec un homme extraordinaire*. France, Celi Production, 1997. DVD.
- CELIBIDACHE, Sergiu, en Tom, Xelle, Sergiu Celibidache, *Analitical aproaches to his teachings on phenomenology and music*, Ann Arbor, Umi, 1996.
- CHURCHILL, W. A: *Watermarks in paper – in Holland, England, France etc. – in the XVII and XVIII centuries and their interconnection*. Menno Hertzberger & Co. Amsterdam, 1985.
- COAR, Birchard: *The French Horn*. Dekalb-Illinois, by the author, 1947.
- CONE, Edward: *Musical form and musical performance*. Nueva York, Norton, 1968.
- COULON, P. M.: *Le Siècle des Lumières*. Ginebra, Droz, 1983.
- DART, Thurston: *La interpretación de la música*. Madrid, Mínimo Tránsito A. Machado Libros, 2002.
- DAUPRAT, Louis François: *Méthode de Cor Alto et Cor Basse*. París, 1823.
- DAUPRAT, Louis François: *Partition des Trios, Quatuors et Sextuors pour Cors en differens tons*". París, l'Auteur, ca. 1830.
- DE MONTAIGNE, Michel: *Ensayos escogidos*. Madrid, Editorial EDAF, 1999.
- DE ROUGEMONT, Denis: *El amor y occidente*. Barcelona, Editorial Kairós, 2010.
- DEL PRADO, Javier: *Historia de la literatura francesa*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- DEUTSCH, Otto Erich: *A Documentary Biography*. Stanford: Stanford University Press, 1965.
- DEVRIÈS, Anik - LESURE, François: *Dictionnaire des Éditeurs de musique français*. Genève, Minkoff, 1979.
- DEVRIÈS-LESURE, Anik: *L'Édition Musicale dans la presse parisienne au XVIII siècle. Catalogue des annonces*. París, CNRS, 2005.
- DIDEROT, Denis: *El sobrino de Rameau*. Madrid, Editorial Cátedra, 2005.
- DIDEROT, Denis: *Jacques el fatalista*. Barcelona, Editorial La Magrana, 2010.

- DIDEROT, Denis: *Oeuvres philosophiques*, París, Garnier, 1958
- DIDIER, B.: *La musique des Lumières*. París, P.U.F., 1985.
- DI PROFIO, Alessandro y MELUCCI, Mariagrazia: *Niccolò Piccinni, musicista europeo*. Bari, Mario Adda Editore, 2004.
- DOMENECH, J: *Introducción al mundo de la música*. Barcelona, Ediciones Daimon, 1986?
- ECO, Umberto: *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2005.
- FARKAS, Philip: *The Art of French Horn Playing*. Evanston-USA, Summy-Birchard, 1956.
- FERNÁNDEZ, A.; BARNECHEA, E.; HARO, J.: *Historia del Arte*. Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1985.
- FINSCHER, Ludwig (dir.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. (Enciclopedia). Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1994.
- FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1988.
- FURTWÄNGLER, Wilhelm: *Conversaciones sobre música*. Barcelona, Acantilado, 2012.
- GAYOSO CARREIRA, Gonzalo: *Historia del papel en España, Tomo 3, filigranas*. Lugo, Servicio de publicaciones Diputación Provincial de Lugo. 1994.
- GOETHE, J. W.: *Faust*. Barcelona, Edicions Proa, 1995.
- GOSÁLVEZ LARA, José Carlos: *Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita en Madrid (1750 – 1840)*, artículo en *Late eighteenth century instrumental music in Spain*. Alemania, Ed. Reichenberger, 2014.
- GREGORY, Robin: *The Horn, comprehensive guide to the modern instrument & its music*. Londres, Faber and Faber, 1969.
- GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 2002.
- HARLFINGER, Dieter & Johanna: *Wasserzeichen aus griechischen Handschriften*. Berlín, Verlag Nikolaus Mielka, 1974.
- HARNONCOURT, Nikolaus: *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona, Paidós ibérica, 2003.
- HERNON, Michael: *French Horn Discography*. New York, Greenwood Press, 1986.

- HUMPHRIES, John: *The Early Horn, A Practical Guide*, University of Cambridge, 2000
- HUXLEY, Aldous: *Las puertas de la percepción*. Madrid, Edhasa, 2009.
- JAY GROUT, Donald y V. PALISTA, Claude: *Historia de la música occidental 1 y 2*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- KANT, Immanuel; LESSING, G. E.; SCHILLER, F; HERDER, J. G.; etc.: *¿Qué es la Ilustración?* Madrid, Editorial Tecnos, 1999.
- KEIL, Klaus (director): *RISM, Répertoire International des Sources Musicales*. Kassel – Munich, Bärenreiter – G. Henle Verlag, 1960.
- LOPEZ CANO, Rubén: *Música y retórica en el barroco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. Versión on-line: www.lopezcano.net.
- MARÍN, Miguel Ángel y BERNADÓ, Màrius: *Late eighteenth century instrumental music in Spain*. Alemania, Reichenberger, 2014.
- MARTÍN, Consuelo: *La vida como inspiración*. Barcelona, Ediciones Obelisco, 1997.
- MASSIN, Jean y Brigitte: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid, Turner, 2003.
- MATA, F. X.: *La mejor música barroca*. Barcelona, Ediciones Daimon, 1986.
- MAUZI, R.: *L'idée de bonheur au XVIII siècle, de Montesquieu à Lessing*. París, A. Colin, 1960.
- MEYER, Leonard B.: *La emoción y el significado de la música*. Madrid, Alianza editorial, 2001.
- MICHELS, Ulrich: *Atlas de música, 2*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- MONCHOLÍ CERVERÓ, Elías: *Concert per a trompa i orquestra en Mi bemoll major de D. S. Chiapparelli*. Barcelona, Ed. Tritó, 2013.
- MONCHOLÍ CERVERÓ, Elías y JACKSON, Graham: *Concert per a trompa i orquestra de Domenico Saverio Chiapparelli, reducció per a trompa i piano*. Barcelona, Ed. Tritó, 2015.
- MONTES, BEATRIZ: *Historie du Conservatoire Royal de Musique de Madrid (1830-1874): les enjeux politiques et socio-culturels d'une institution européenne*. Tesis doctoral, Tours, Universidad de Tours, 2002.
- MORLEY-PEGGE, Reginald: *The French Horn*. Londres, Ed. Benn, 1973.
- MORNET, D.: *Les Origines intellectuelles de la Révolution française*. París, A. Colin (reedición), 1963.

- MOZART, Leopold, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Oxford, Oxford University Press, 1985.
- NISARGADATTA: *Yo soy Eso*. Málaga, Editorial Sirio, 2003.
- OSTERMEYER, Robert: *Duos et Ariettes für 2 Hörner op. 1 von D. Chiapparelli*. Wernigerode-Germany, Robert Ostermeyer Musikedition, 2012.
- PALMER APARICIO, Antonio y MUÑOZ RUBIO, Enrique: *¿Podemos comprender la música? Creación musical e investigación: dos caminos paralelos*. Artículo que aparece en el libro *Experiencias y propuestas de investigación y docencia en la creación artística*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2014.
- PÉREZ, Mariano: *El Universo de la música*. Madrid, Sociedad General Española de Librería SGEL, 1980.
- PIÑEIRO, Antonio: *Textos gnósticos, Biblioteca de Nag Hammadi II, Evangelio de Tomás*. Madrid, Editorial Trotta, 2004.
- QUANZ, Johann Joachim: *On playing the Flute*. Londres, Faber and Faber, 2001.
- RAMEAU, J. Ph.: *La Musique*, París, Plon, (s. f.).
- RANDEL, D. M.: *Diccionario Harvard de la música*. Madrid, Alianza editorial, 2004.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- REYNOLDS, Verne: *The Horn Handbook*. Portland (Oregon-USA), Amadeus Press, 1997.
- RINK, John: *La interpretación musical*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- ROBBINS LANDON, Howard Chandler: *Mozart y su realidad*, Barcelona, Labor, 1991.
- ROMANELLI, Raffaele (dir.): *Dizionario Biografico degli italiani*. Italia, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960.
- ROUSSEAU, Jean Jacques: *Julia o la Nueva Eloísa*. Madrid, Editorial Akal, 2007.
- SADIE, Stanley (dir.): *The Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Ed. Macmillan Publishers Limited Oxford University Press, 2002.
- SCHEIBE, Johann Adolf: *Der Critischer Musicus*. Publicación periódica-revista, Hamburgo, 1740.

- SIMMONS, John: *Likhachev's Watermarks*. Amsterdam, Paper Publications Society, 1994.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. València, Artes Gráficas Soler, 1969.
- STOWELL, Robin: *Práctica Interpretativa, en Mozart y su realidad*, Barcelona, Labor, 1991.
- STÖSSER, Otto: *Horn-Duette alter Meister, Heft 1*. Leipzig, Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1994.
- TORRES, Jacinto; GALLEGO, Antonio; ALVAREZ, Luis: *Música y sociedad*. Madrid, Ed. Real Musical, 1991.
- TUCKWELL, Barry: *Horn*. New York, Schirmer Books, 1983.
- VALLS I SUBIRA, Oriol: *La Historia del papel en España. Tomo III. Siglos XVII – XX*. Madrid. Empresa Nacional de Celulosas, 1982.
- VARIOS AUTORES: *La Biblia*. Castelló de la Plana, Editorial Saó, 1996.
- VERJAT, Alain: *Poesia francesa, antologia del segle XIII al XIX*. Barcelona, Edicions 92, 1985.
- VESTER, Franz: *Flute Music of the 18th Century*. Monteux-France, Música Rara, 1985.
- VIASA (o autor desconocido): *Bhagavadgita*, edición de Juan Arnau, Girona, Atlanta, 2016.
- VOLTAIRE: *Càndid o l'optimisme*. Barcelona, Edicions Labutxaca, 2017.
- ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: *Investigar desde el arte*. Santa Cruz de Tenerife, discurso, 2008. Encontrado on-line en: http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Media/Departaments/Musicologia/Recerca/Zaldivar-Alvaro.-2008.-Investigar-desde-el-arte.-Santa-Cruz-de-Tenerife-marzo-17
- ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: *El reto de la investigación creativa y performativa*. En Eufonía, Didáctica de la música, 38, 2006.
- ZAMACOIS, J.: *Curso de formas musicales*. Barcelona, Editorial labor, 1994.
- ZARZO, Vicente: *Compendio sobre las Escuelas Europeas de Trompa*. Valencia, Piles, 1994.
- ZARZO, Vicente: *Grances Trompistas del pasado*. Málaga, Ediciones Seyer, 1997.
- ZARZO, Vicente: *La Trompa (Historia y desarrollo)*. Málaga, Ediciones Seyer, 1994.

- ZELLE, Tom: *Sergiu Celibidache: Analitical aproaches to his teachings on phenomenology and music*. Ann Arbor (Michigan), UMI, 1996.

ANEXOS

- Anexo 1: Ejemplar original de la edición Urtext del concierto para trompa y orquesta de Chiapparelli publicada por la editorial Tritó.
- Anexo 2: Ejemplar original de la transcripción para trompa y piano publicada por la editorial Tritó.
- Anexo 3: Copia del manuscrito original.
- Anexo 4: Grabación audiovisual del Concierto.